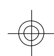
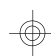
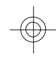


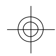
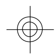
# O SOL NASCEU PRA TODOS

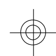
*A História Secreta do Samba*

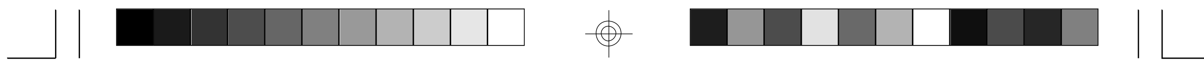




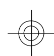


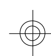


# O SOL NASCEU PRA TODOS

## A História Secreta do Samba

**Luis Carlos de Morais Junior**



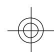




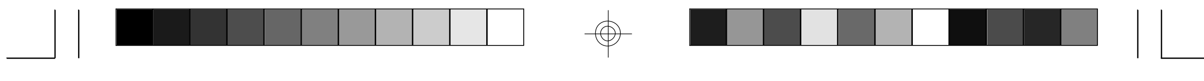
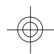


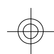
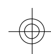
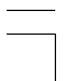
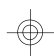
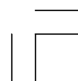


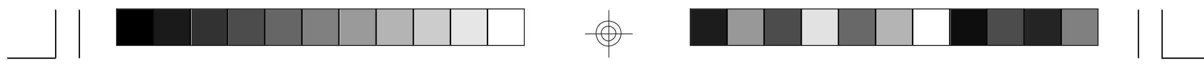




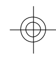


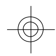



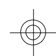







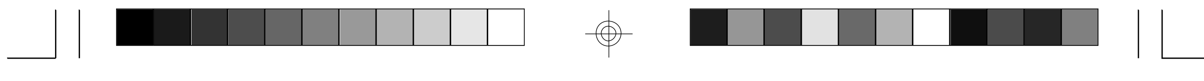


*Dedico este livro a Luiz Carlos de Moraes, Speed Luiz, meu pai.*



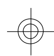
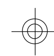
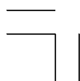
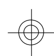
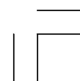


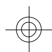
Por que você me nega
A esmola de um olhar?
O sol nasceu pra todos
Também quero aproveitar!

**Noel Rosa e Lamartine Babo**[1]








**A MÚSICA É ENTENDIDA PELO SER HUMANO COMO UM FLUXO** ininterrupto, que as culturas recortam em segmentos, cada uma a seu modo.

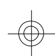
A música não para de tocar. E os crisóforoi são como semáforos da sociedade brasileira.

E isso que eu digo não se trata de metáfora (são sinais indicadores, sintomatologia, e assim são luzes que guiam os navios no mar calmo ou agitado).

A música se torna grandeza e pequeneza do nosso país, quando o Brasil e os brasileiros não se fazem dignos dela, quando pedem a ela mais do que seria normal, pois não podemos suprir nossas faltas sociais alimentícias econômicas macunaímicas culturais e psicológicas com alguns guetos que se tornam os ramos das atividades humanas minimamente valorizadas, música, televisão, esporte.

A música se erige numa grande coisa em nós, repositório de fianças, finanças e confianças, orgulho possível de um país escravizado pela dívida do capitalismo mundial ultracolonialista e pelo autopreconceito, principalmente este.

Das coisas de que podemos nos orgulhar, e isso é tolo, das coisas que podemos vender, e isso é fraco, das coisas que nos constrem, e isso é forte e sábio, a música popular se encontra entre as mais altas, mais visíveis, mais claras para a sociedade e cada um de nós.


De um lado os puristas, numa linha que se estabelece de Mário de Andrade a Ariano Suassuna e José Ramos Tinhorão; do outro lado a sabedoria antropofágica dos artistas mais criadores (sem crítica aos escritores precedentes, maravilhosos Mário e Ariano, e ao crítico Tinhorão, apesar de não concordar com suas premissas, sei que ele é um dos mais importantes musicólogos brasileiros), que fazem as mais lindas fusões, e os melhores roubos, penso em Tom Jobim e Raul Seixas, mas sem nenhum demérito, tudo o que eu roubo é mais que meu, é eu.

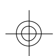
A minha proposta é contar toda a história da música popular brasileira, ou simplesmente, da música brasileira, sem rótulos, pela qual sou profundamente apaixonado, e que tanta influência exerce em minha vida e meu pensamento, minha obra. Cheguei a pensar em entrelaçar essa história com a biografia de meu pai, que sempre a amou tanto quanto eu, antes de mim, e me ensinou tanto, e foi cantor profissional, gravou discos, compositor e radialista, operador de áudio e vídeo e locutor/ apresentador.

Essa parte de entrelaçar com a vida dele não funcionou, mas, mesmo assim, há uma homenagem implícita no meu carinho por figuras como Noel Rosa ou Sílvio Caldas (que ele adorava e imitou por um tempo, na juventude, como todo grande cantor faz, quando começa), os quais ele colocava na vitrola todo sábado e domingo de manhã, as manhãs inteiras, bem alto, e eu ficava me deliciando, ouvindo esses e tantos outros bambas daquilo que se chamava, na época, velha guarda, e, ainda, na inserção de insinuações de "vidas paralelas" ("bioi paralleloi", "vitae parallelae", como em Plutarco).

(Você sabe, os cantores são os Gandharvas, que cantam para os deuses.)

Mas, também, percebi que seria impossível contar **toda** a história da música popular brasileira, e, ainda por cima, analisar tudo. É muita coisa, são milhares de gênios, sem exagero!

E percebi que não dá pra falar de tantos, de todos, sempre haveria alguma injustiça involuntária.


Então, este livro será uma "festa imodesta"[2], em que vou celebrar a nossa música e falar de quem eu quiser!

Critico. E quem quiser criticar o crítico, falando que esse livro não é livro coisa nenhuma, que é uma colcha de retalhos musicais e teóricos, estará certo, cem por cento incerto, sim, mas cada retalho é fruto de um grande amor.

Este livro gostaria de falar de toda a música brasileira sem fronteiras, na questão da proposta de miscigenação musical, da bossa nova ao axé baiano, e ainda coisas importantes como o mangue beat, o *reggae*, o *funk*, o *hip-hop*, as modas de viola sertanejas, os cordéis, desafios e repentes nordestinos, o Boi de Parintins e a música do Rio Grande do Sul.

Fiquei entusiasmado ao ouvir um grupo regional sulista num galpão crioulo, tocando com aquela força e garra dos gaúchos uma rancheira misturada com percussão baiana e guitarra, baixo e bateria *pops*.

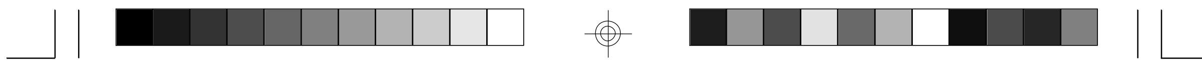
E há o "Vanerão sambado" do Gaúcho da Fronteira (assim como misturas com o baião, por exemplo, "Vanerão virou forró", de Novinho).

Mas também, Radamés Gnattali, Dante Santoro, Lupicínio Rodrigues, Elis Regina, Fogaça, Borghetti, Almôndegas, Kleiton & Kledir, Vitor Ramil, Engenheiros do Hawaii, Adriana Calcanhotto, Yamandu Costa...

(Lilach Davidoff fez e gravou, em 2009, uma versão em hebraico da canção sertaneja "É o amor", de Zezé Di Camargo e Carlos Cezar, chamada "Ahava", que significa amor. Estes parêntesis assim, ao longo do texto, são a parte fractal das "paralleloi bioi", aqui.)

Mas hoje vamos falar do samba (como se fosse algo nítido), "meio bossa nova e *rock'n'roll*" (no verso do Cazuza). E no samba, na sua interface com a MPB, essa abstração, a bossa de Noel, a bossa nova, a música popular brasileira, isto é, o samba "de meio do ano".

Sobre as escolas de samba e seus criadores, farei um outro livro, se Deus quiser.

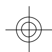


E por isto pouco vou falar sobre esse lado, aqui e agora. Os *sambas-enredo*, essa vertente do samba que se constitui numa arte híbrida, de espetáculo, de corso, de ópera, de *show*, e que inspirou a criação do Boi de Parintins e de Sambódromos pelo País afora, olhando para o do Rio de Janeiro, a Passarela Professor Darcy Ribeiro, da Marquês de Sapucaí, criada pelo gênio arquiteto Oscar Niemeyer (nascido em 15 de dezembro de 1907[3]), no primeiro governo estadual de Leonel Brizola (nascido no ano de Semana, 22 de janeiro de 1922, e falecido a 21 de junho de 2004). Lembramos que essa criação popular, Sambódromo, é uma palavra criada por hibridismo, e traz o radical africano *semba* e o grego *dromos*.

Caetano celebra a expressão no samba-rap "Língua", cantado por ele junto com Elza Soares (que começa o refrão quando ele grita a frase de puxador de samba da Estação Primeira: "Fala, Mangueira!"), do LP *Velô*, lançado no mesmo ano da inauguração do Sambódromo, 1984. Como eu mesmo falo em meu livro *Crisólogo*:

> A língua portuguesa é "sambódromo", neologismo composto da palavra africana "samba" e da palavra grega "dromos", por analogia a autódromo ou hipódromo; o sambódromo é o lugar pelo qual o samba corre. A língua portuguesa é esse lugar, a ponte latina entre o grego e o africano, a ponte entre a cultura mais genial do Ocidente, a política revolucionária e a arte do povo. Caetano mistura *rap* e samba (no refrão), e se mistura com a cantora negra de samba, Elza Soares, que canta com ele, anunciada pela frase feita "fala, Mangueira!": que é a voz da natureza (árvore), do sexo (falo) e do povo (a escola de samba)[4].

O aspecto multimídia tem mais a ver com o desfile enquanto acontecimento artístico, o samba-enredo em si é a forma nova do épico brasileiro, nascida do samba. Figuras como Cartola e Carlos Cachaça, na Mangueira, Monarco e Paulo da Portela, Ismael Silva e Bide[5] na Estácio de Sá, todos os compositores de

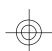

escolas de samba são como Homero, homens de povo, que recolhem histórias, lendas, mitos e tradições, e fazem seus versos que tocam profundamente a sua comunidade, que é o seu morro, a sua cidade, o seu Estado, o seu país e o seu planeta.

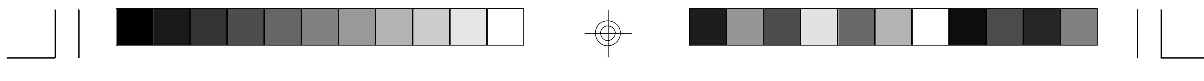
A forma ou estilo samba, que é como a identidade mais geral da música popular brasileira, é altamente problemática. Tanto em relação à sua origem quanto às suas influências e formação, aos seus elementos constituintes, à sua força e às suas formas.

> Existem várias versões acerca do nascimento do termo "samba". Uma delas afirma ser originário do termo *zambra* ou *zamba*, oriundo da língua árabe, tendo nascido mais precisamente quando da invasão dos mouros à Península Ibérica no século VIII. Uma outra diz que é originário de um das muitas línguas africanas, possivelmente do quimbundo, onde **"sam"** significa "dar", e **"ba"** "receber" ou "coisa que cai". Ainda há uma versão que diz que a palavra samba vem de outra palavra africana, *semba*, que significa umbigada.
> No Brasil, acredita-se que o termo "samba" foi uma corruptela de *semba* (umbigada), palavra de origem africana – possivelmente oriunda de Angola ou Congo, de onde vieram a maior parte dos escravos para o Brasil.
> Um dos registros mais antigos da palavra samba apareceu na revista pernambucana *O Carapuceiro*, datada de fevereiro de 1838, quando Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama escrevia contra o que chamou de "samba d'almocreve" – ou seja, não se referindo ao futuro gênero musical, mas sim a um tipo de folguedo (dança dramática) popular de negros daquela época. De acordo com Hiram da Costa Araújo, ao longo dos séculos, as festas de danças dos negros escravos na Bahia eram chamadas de "samba".
> Em meados do século XIX, a palavra samba definia diferentes tipos de música introduzidos pelos escravos africanos, sempre conduzidos por diversos tipos de batuques, mas que assumiam características próprias em cada Estado brasileiro, não só pela diversidade das tribos









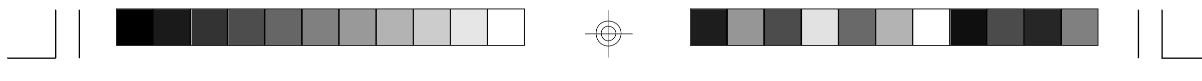
> de escravos, como pela peculiaridade de cada região em que foram assentados. Algumas destas danças populares conhecidas foram: bate-baú, samba-corrido, samba-de-roda, samba-de-chave e samba-de-barravento, na Bahia; coco, no Ceará; tambor-de-crioula (ou ponga), no Maranhão; trocada, coco-de-parelha, samba de coco e soco-travado, no Pernambuco; bambelô, no Rio Grande do Norte; partido-alto, miudinho, jongo e caxambu, no Rio de Janeiro; samba-lenço, samba-rural, tiririca, miudinho e jongo em São Paulo[6].

José Pereira da Graça Aranha foi juiz na cidade Porto do Cachoeiro (hoje Santa Leopoldina) de 11 de agosto a 25 de novembro de 1890. Lá, conheceu os colonos pomeranos e suas histórias, as quais aproveitou para contar no romance *Canaã*, que foi publicado em Paris, no ano de 1901.

Ele mesmo nascera em 1868, em São Luís do Maranhão. Pois, em seu livro, relatou as aventuras de um mulato chamado Joca, também maranhense, que, em sua juventude, se encontrou com o Currupira. Ao narrar essa façanha, a certo momento, ele disse: "Quis correr para a ramada de Maria Benedita, o samba devia estar aceso àquela hora".[7]

Ora, eis aí um depoimento, dado por um maranhense, o autor do romance, de que no Maranhão já havia samba, com este nome, antes de 1890; mais adiante, no mesmo texto, ele fala de "batuque", numa outra festa, de uma forma indiferenciada. Mas pode-se argumentar que era a dança. Difícil saber quando a dança se cristaliza nesse fluxo multicomponente de ritmos que chamamos com o mesmo nome.

> É quase consenso entre especialistas que a origem provável da palavra samba esteja no desdobramento ou na evolução do vocábulo *semba*, que significa umbigo em quimbundo (língua de Angola). A maioria desses autores registra primeiramente a dança, forma que teria antecedido a música. De fato, o termo *semba* – também conhecido por umbigada ou batuque – designava um tipo de dança de



roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia. Do centro de um círculo e ao som de palmas, coro e objetos de percussão, o dançarino solista, em requebros e volteios, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX, dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos.[8]

Outro caso interessante encontramos em "Bolim-bolacho", gravado por Eduardo das Neves, em 1907, e que traz no selo do LP 78 rpm a classificação como lundu, mas que apresenta elementos rítmicos (e versos, no refrão expandido) da embolada:

Bolim-bolacho, bole em cima, bole embaixo
Bolim-bolacho por causa do caruru
Quem não come da castanha
Não percebe do caju
Quem não come do caju
Não percebe do fubá
Refrão

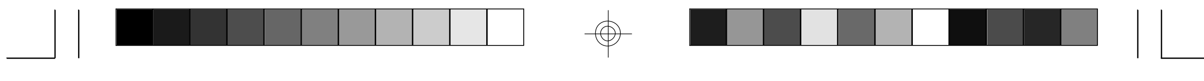
Garrafão tem fundo chato
Formiga não tem pescoço
Pedaço de telha é caco
Banana não tem caroço

R

Da Bahia me mandaram
Um presente bem sem molho
Uma costela de pulga
E um coração de piolho

R

A mulher e a galinha



Não se deixa passear
A galinha o bicho come
E a mulher dá o que falar

R

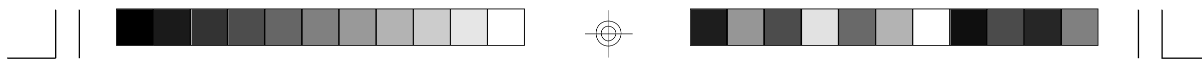
Quem tem carneiro tem lã
Quem tem porco tem presunto
Não me caso com viúva
Que é roubando de defunto

(Refrão expandido no coco ou embolada:)

Bolim-bolacho, bole em cima, bole embaixo
Bolim-bolacho por causa do caruru
Quem não come da castanha
Não percebe do caju
Quem não come do caju
Não percebe do fubá
Quem não pode com mandinga
Não carrega patuá
Quem não consegue ver relógio
Não consegue ver mais nada
Não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o negro tem ciúme
Que dirá o mulato /.../[9]

Os discos de 78 rotações eram feitos de baquelite, mediam 10 ou 12 polegadas e costumavam ser gravados de cada lado por um artista diferente, no início, cuja canção era apresentada por um locutor, que ainda informava o nome da gravadora (não se preocupava em registrar autoria no selo ou na locução, só quem cantava). Já os *long-plays*, de 33 e 1/3 rotações por minuto, eram feitos de acetato (as matrizes da gravação em alumínio coberto com acetato).

(A gravação de Tom Jobim ao piano com orquestra de "Chega de saudade" se chama "*No more blues*", sem mais tristeza



ou superação da música padrão norte-americana, ironicamente usando o explorado duplo/triplo sentido da palavra "*blues*", gênero musical afro-norte-americano, tristeza, azul).

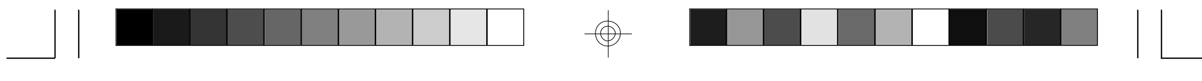
Reparemos, voltando aos versos, na malícia desse lundu, que será encontrada logo a seguir em outras músicas, inclusive no "Bigorrilho".

Os versos são quase que surrealistas, em parte pelo duplo sentido sexual, em parte pelo humor brincalhão, e ainda pela sonoridade da poesia como som da música, fenômeno oriundo dos africanos, que Carlinhos Brown vai explorar com brilho, e que não foi compreendido por muitos brasileiros, como nosso ilustre João do Rio:

> Há nessas modinhas e nessas cançonetas, de par com a paixão, a tristeza e a troça, um milhão de erros de gramática e de metrificação. O verso é quase ignorado pelos trovadores ocasionais. Mas que lhes importa isso, se não se importam com a honra, o bem-estar, a glória? Os poetas não têm versos, têm cavaquinhos, violões e a voz para dobrar e quebrar os nossos nervos. Ao povo basta a cadência, o som sugestionador que chega a atrair os crocodilos. Uma história sem sentido como esta /Bolim bolacho/ entusiasma fatalmente os auditórios. /.../[10]

O cantor (e autor, ou aquele que recolheu) de "Bolim-bolacho", Eduardo Sebastião das Neves, também chamado Dudu, Palhaço Negro, Diamante Negro, Dudu das Neves e Crioulo Dudu (Rio de Janeiro, 1874 – 11 de novembro de 1919), foi palhaço de circo, poeta, precursor do humor na música brasileira, cantava e se acompanhava ao violão, o artista negro brasileiro mais popular do começo do século XX, pai do famoso cantor e compositor Cândido das Neves[11].

Aos 21 anos, Eduardo das Neves trabalhou como guarda-freios da Estrada de Ferro Central do Brasil, emprego do qual foi demitido por haver participado de uma greve, passando a ser soldado do Corpo de Bombeiros, de onde também foi expulso

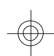
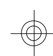


por frequentar fardado rodas boêmias. A partir de 1895, como palhaço e cantor, percorreu vários Estados brasileiros.

Em 1906, tornou-se intérprete contratado da Casa Edison, cujo *cast* era composto por ele e Bahiano, Mário Pinheiro, Cadete e Nozinho.

Eduardo das Neves compôs, utilizando a melodia da canção napolitana "*Vieni sul mare*", uma referência à chegada do encouraçado Minas Gerais, que passou a integrar a esquadra brasileira; depois, essa versão foi adaptada pelo povo (claro que algum compositor a fez, e, quando não se conhece a autoria, fala-se em "criação popular") e ficou sendo "Oh, Minas Gerais", que homenageia o Estado do Brasil.

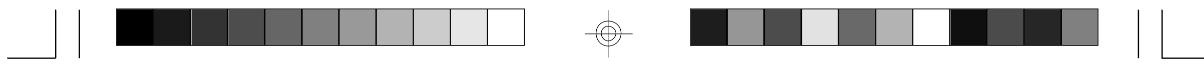
Santos Dumont contornou a Torre Eiffel com seu balão nº 6 em 19 de outubro de 1901, e Eduardo das Neves escreveu "A conquista do ar" para comemorar o feito, canção que fez sucesso com o público em 1902:

A Europa curvou-se ante o Brasil
E clamou parabéns em tom meigo
Brilhou lá no céu mais uma estrela
Apareceu Santos Dumont

Ora, voltando a "Bolim-bolacho", os versos do refrão reaparecem mais desenvolvidos em "Batuque na cozinha", de João da Baiana (que Martinho da Vila regravou na faixa 1 do lado 2 do seu LP de estreia *Batuque na cozinha*, RCA, 1972; a sua gravação é ótima, a de João é genial e sensacional), o que torna problemática a questão da autoria dos versos e das linhas melódicas dos sambas, pois estes, que começam com "Não bula na cumbuca não espante o rato" aparecem nos dois autores (sendo que a melodia das quadras do "Bolim-bolacho" é quase que repetida igual da "Bigorrilho", gravada por Jorge Veiga em 1964).

Já tive ocasião de ouvir "cocos" (que é o mesmo que embolada), vários, com a mesma melodia das quadras e do refrão; é preciso levar em conta que, para o povo mais pobre e analfabeto, os estilos se identificam com uma melodia básica que sempre se



repete, junto com o ritmo, só variando os versos, no todo ou em parte.

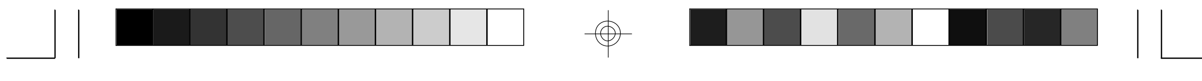
Logo, há alguma identidade de base entre o coco e o samba.

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé
} Refrão Bis

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo, não
Na cozinha muita gente
Sempre dá em alteração

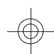
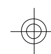
R

Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato
Eu fui na cozinha
Pra ver uma cebola
E o branco com ciúme
De uma tal crioula
Deixei a cebola
Pequei na batata
E o branco com ciúme
De uma tal mulata
Peguei no balaio
Pra medir a farinha
E o branco com ciúme
De uma tal branquinha
Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato



R

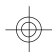
Eu fui na cozinha
Pra tomar um café
E o malandro tá com o olho
Na minha mulher
Mas comigo eu apelei
Pra desarmonia
E fomos diretos
Prà delegacia
Seu comissário foi dizendo
Com altivez
É da casa de cômodo
Da tal Inês
Revistem os dois
Botem no xadrez
Malandro comigo
Não tem vez

R

Mas seu comissário
Eu estou com a razão
Eu não moro na casa
De arrumação
Eu fui apanhar meu violão
Que estava empenhado
Com o Salomão
Eu pago a fiança
Com satisfação
Mas não me bota no xadrez
Com esse malandrão
Que faltou com respeito
A um cidadão
Que é paraíba do norte
Maranhão

R

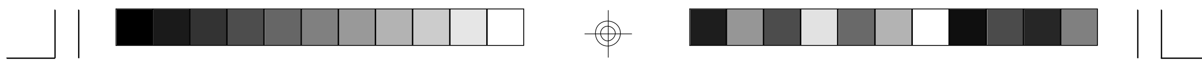

João da Baiana (João Machado Guedes) nasceu no Rio de Janeiro em 17 de maio de 1887, onde também faleceu a 12 de janeiro de 1974; filho de Félix José Guedes e Perciliana Maria Constança, baiana, donde lhe veio o apelido, todos seus 11 irmãos eram baianos. Foi amigo de infância de Donga e Heitor dos Prazeres[12].

Em *Gente da antiga*, gravado em 10, 11 e 17 de janeiro de 1968, nos estúdios da Odeon, no Rio de Janeiro, com produção de Hermínio Bello de Carvalho, João da Baiana, Clementina de Jesus e Pixinguinha registraram várias músicas, inclusive o "Batuque na cozinha" (este LP é citado por Gil quando cantarolou no início de "O sonho acabou", do LP *Temporada de verão*, com Caetano e Gal, 1974, falando/cantando espichadamente e de forma repetida os nomes dos três).

> Falar sobre *Gente da antiga* não é fácil. De início, a foto da capa já intimida. As feições de Clementina de Jesus, Pixinguinha e João da Baiana parecem transmitir a quem olha o sentimento de alegria e descontração que imperava naquele ambiente de gravações, onde não houve praticamente nenhum ensaio. /.../ Para acompanhar João da Baiana (pandeiro e voz) e Clementina de Jesus (voz), Hermínio chamou Dino e Meira (violões), Canhoto (cavaquinho), Pixinguinha (sax-tenor), Marçal, Gilberto Luna e Jorge Arena (percussão), mais Nelsinho (trombone), Manuelzinho (flauta) e o coro formado por Nelson Sargento, Jairzinho da Portela, Pedro Rodrigues, Copacabana, Jair Avellar, Anescar e Nelsinho. /.../[13].

Outro registro histórico dos três aconteceu no filme *Saravah*, 1969, de Pierre Barough, músico, ator e compositor francês, autor da trilha sonora do clássico *Um homem e uma mulher*:

> /.../ As imagens que abrem *Saravah* são do desfile da Mangueira e da Portela no mesmo ano, mas logo se parte para a visita a Pixinguinha, em sua casa e num bar vizinho. Ele e João da Baiana cantam e tocam juntos, vestidos no



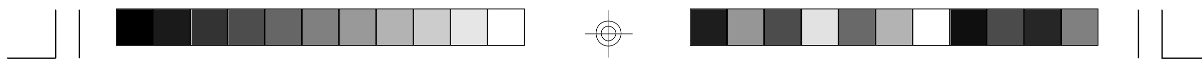
maior apuro, terno branco e sapatos bicolores. Pixinguinha lembra sua temporada parisiense nos anos 1930 e João da Baiana mostra com prato e faca porque é considerado um dos inventores da percussão brasileira. Baden vem em seguida, solando "Sermão" (dele e de Paulo César Pinheiro), e passa a conduzir o filme que tem ainda Maria Bethânia e Paulinho da Viola desfilando sambas, hoje clássicos ("Minhas madrugadas", "Coisas do mundo", "Minha nega" e "Pranto do poeta"). No fim, há um ensaio em que Baden ensina à cantora Márcia e a um baixista não identificado como devem soar o choro "Lamento" e os sambas "Formosa" e "Tempo de amar". Tudo numa informalidade que os documentários só iriam adotar nos anos 1990. /.../

O DVD *Saravah* tem, como extra, um curta-metragem de 1996, com o percussionista Adão Dãxalebaradã. Ele vai à casa do músico, na favela, com o cineasta Walter Moreira Salles, que conta detalhes do Brasil. Pena que incorretos, sobre a relação da cidade com a favela e a história da filha de Adão ser a primeira negra a entrar para o corpo de baile do Theatro Municipal. Ela entrou na Escola Maria Olenewa, que forma as bailarinas desse grupo, mas muitas outras meninas negras foram aprovadas lá antes e depois.

*Saravah*, o filme, levou tempo para ser editado. Por isso perdeu-se a cena de Clementina de Jesus cantando, ela aparece só na casa de Pixinguinha, sem ser identificada. Pronto, foi exibido em festivais, em sessões alternativas na Europa e só para pequenos grupos aqui. "A ideia de relançá-lo foi dos japoneses, muito curiosos sobre o Brasil e apaixonados por samba e bossa nova", diz Barouh. A distribuidora japonesa ofereceu-a à gravadora Biscoito Fino, que logo comprou a ideia.

"Acho que só agora Paulinho da Viola e Bethânia vão se ver no filme", arrisca o diretor. /.../[14]

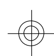
Pixinguinha é a pedra fundamental da música popular brasileira, do que ela se tornou no século XX, projetando-se pro século XXI. Ou uma delas, uma das poucas e mais preciosas.

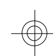


Paralelo a Louis Armstrong, de quem me faz lembrar pelo braço forte, o tipo típico, e o canto rouco que eu tenho certeza de que ele teria se cantasse, quando cantava; seu interesse pelos sopros (primeiro, flauta; depois, saxofone), sua santidade, sua budice, sua genialidade musical, sublime compositor. Pixinguinha.

Foi acusado de "americanizado" e de ter recebido "influência do *jazz*", já ele, então, desde a turnê dos Oito Batutas – que viraram sete com o nome Os Batutas – pela França em 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna e da primeira transmissão de rádio do Brasil; e, desde 1928, quando gravou "Lamentos" (que, com letra de Vinicius de Moraes, viria a se chamar "Lamento") e "Carinhoso", as duas neste mesmo ano, ambas consideradas "influenciadas" pela música estrangeira.

Da turnê de 1922, voltou tocando sax (antes tocava flauta transversa) e Donga, banjo (antes cavaquinho).

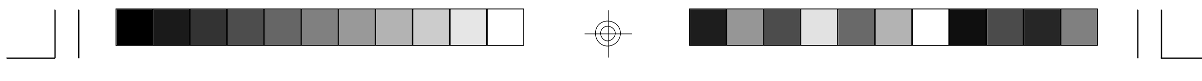




> Um dos pioneiros na arte do arranjo musical em nosso país, Pixinguinha dedicou-se a buscar uma linguagem de orquestra tipicamente brasileira. Criticadas pelos nacionalistas ortodoxos por assimilarem influências da música norte-americana, suas gravações com a Orquestra Típica Oito Batutas ou com a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, nos últimos anos da década de 1920 e início da década seguinte, revelam experiências ousadas[15].

Não esqueçamos que foi numa das visitas de Pixinga a São Paulo que ele conheceu Mário de Andrade, a quem ajudou a escrever *Macunaíma*, dando-lhe as ideias e os dados para o capítulo "Macumba".

Alfredo da Rocha Vianna Filho, Pixinguinha, compunha com grande inventividade, colocando ritmo em tudo, no solo da flauta ou do bandolim, nos naipes da harmonia, na percussão pesada e precisa. Sempre com uma força incrível e uma inventividade mágica.



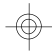
Emblema dourado da sua rítmica afro-brasileira na maravilhosa música "Yaô" em português carioca e iorubá, composta com Gastão Viana e gravada por ele no sax, e João da Baiana e Clementina de Jesus nos cantos possantes e densos.

> No jacutá de preto velho
> Há uma festa de Yaô /Bis/
> Ôi tem nêga de Ogum
> De Oxalá, de Iemanjá
> Mucama de Oxóssi é caçador
> Ora viva Nanã
> Nanã Buruku /Bis/[16]

Como o choro, do qual foi o mais profundo e profícuo inventor/consolidador, seu "nome" tem várias explicações, todas igualmente valentes: sua avô africana Edwirges o chamava de "Pizindim", e ninguém sabia por quê, mas, anos depois, Almirante lhe revelou que significava "menino bom"; ele teve bexiga e ficou com a cara marcada, e era chamado de Bexiguinha, Bixinguinha e outras corruptelas (além de Carne Assada, por gostar de comê-la). Acho que o apelido/nome artístico/monumento Pixinguinha se fez pela mistura de todos esses ingrediantes, até o culinário, com o grande sabor da fala açucarada da vó e do amargo da doença.

O importante *Dicionário Cravo Albim da música brasileira*[17] nos conta muito sobre ele, e tantos outros, inclusive a respeito de um outro filme, este da década de 1950, que também registra Pixinguinha e João da Baiana:

> Segundo depoimento dado pelo músico ao Museu da Imagem e do Som: "Meu nome completo é Alfredo da Rocha Vianna. Nasci em 23 de abril de 1898, no bairro da Piedade. A rua não posso precisar. Para o meu irmão Léo, foi na Rua Alfredo Reis, mas, para o João da Baiana e o Donga, foi na Rua Gomes Serpa. O número da casa ninguém sabe ao certo. Só vendo o registro de batismo feito na Igreja de Santana. Meu pai chamava-se Alfredo

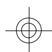

> da Rocha Vianna e minha mãe, Raimunda da Rocha Vianna. Meu irmão Léo acha que o nome era Raimunda Maria Vianna".
> Apesar das informações contidas em seu depoimento, segundo seus biógrafos Marília Trindade e Arthur de Oliveira, a certidão de batismo de Pixinguinha atesta o ano de 1897 como a data correta de seu nascimento. Sua mãe casou-se duas vezes e teve um total de 14 filhos. O segundo marido, Alfredo da Rocha Vianna, funcionário dos Correios e Telégrafos, era músico amador. Possuía grande arquivo de choros e, com frequência, promovia em sua casa reunião de músicos, dentre os quais os célebres chorões Irineu de Almeida (conhecido como Irineu Batina), Candinho Tombone, Viriato, Neco, Quincas Laranjeiras, entre outros. Ainda na infância, recebeu de sua prima Eurídice, conhecida por Santa, o apelido de Pizindim ou Pizinguim (menino bom), ou, em outra hipótese menos aceita, seria a corruptela de bexiguinha, já que, quando criança, teria a face marcada por bexiga, nome que, após várias transformações, veio a dar em Pixinguinha, com o qual fez carreira e se tornou conhecido de todos os brasileiros.

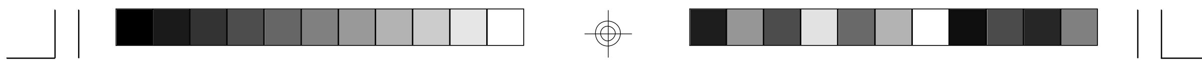
Desde o primeiro sucesso com "Já te digo", de 1919 (depois de gravar, aos 20 anos, em 1917, "Rosa" e "Sofres porque queres"), até a homenagem pelos 70 anos (que na verdade eram 71, descoberta feita pelo colega/fã Jacob do Bandolim, que arrumou a certidão de batizado e revelou a Alfredo a data certa, que nem ele sabia, e que pediu que se guardasse em segrego pra não estragar a festa), foram mais de 60 anos de carreira[18].

Houve uma outra música, a "Dança do bolim-bolacho", marchinha de Ubiratan Nesdan, gravada para o selo Colúmbia por Joel e Gaúcho em 1940, mesmo ano de "Disseram que voltei americanizada", samba de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, gravado por Carmen Miranda, Odeon (a questão da americanização já aparecendo como uma "culpa").









É no bolim-bolacho
Que eu quero ver você
É no bolim-bolacho
Que eu quero ver mexer

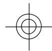
Hei!
Bolim-bolacho
Bole em cima
Bole em baixo

Agora chega pra cá
Agora chega pra lá
Um, dois e três
Um passo cá
E outro lá

É no bolim-bolacho
Que eu quero ver dançar
É no bolim-bolacho
Que eu quero ver quebrar[19]

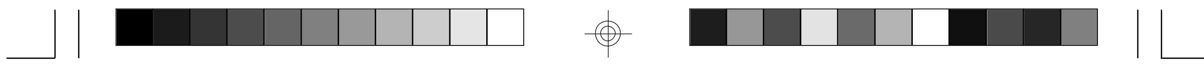
Algo engraçado sobre a gênese dos estilos musicais, esta música mostra que o "bolim-bolacho" estava querendo virar um subgênero.

> A partir da segunda metade do século XIX, à medida que as populações negra e mestiça na cidade do Rio de Janeiro – oriundas de várias partes do Brasil, principalmente da Bahia, bem como de ex-soldados da Guerra de Canudos do final daquele século – cresciam, estas povoavam as imediações do Morro da Conceição, Pedra do Sal, Praça Mauá, Praça Onze, Cidade Nova, Saúde e Zona Portuária. Estes povoamentos formariam comunidades pobres que estas próprias populações denominaram de favela (posteriormente, o termo se tornaria sinônimo de construções irregulares das classes menos favorecidas).
> Estas comunidades seriam cenário de uma parte significativa da cultura negra brasileira, especialmente com relação ao candomblé e ao samba amaxixado daquela


> época. Dentre os primeiros destaques, estavam o músico e dançarino Hilário Jovino Ferreira – responsável pela fundação de vários blocos de afoxés e ranchos carnavalescos – e as "tias baianas" – termo como ficaram conhecidas muitas baianas descendentes de escravos no final do século XIX.
>
> Dentre as principais "tias baianas", destacaram-se Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Bebiana, Tia Mônica (mãe de Pendengo e Carmem Xibuca), Tia Prisciliana (mãe de João da Baiana), Tia Rosa Olé, Tia Sadata, Tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana). Talvez a mais conhecida delas tenha sido Hilária Batista de Almeida – a Tia Ciata (Aciata ou, ainda, Asseata).
>
> Assim, o samba propriamente como gênero musical nasceria no início do século XX nas casas destas "tias baianas", como um estilo descendente do lundu, das festas dos terreiros entre umbigadas (*semba*) e pernadas de capoeira, marcado no pandeiro, prato e faca e na palma da mão.
>
> Existem algumas controvérsias sobre o termo samba-raiado, uma das primeiras designações para o samba. Sabe-se que o samba-raiado é marcado pelo som e sotaque sertanejos/rural baiano, trazidos pelas tias baianas ao Rio de Janeiro. Segundo João da Baiana, o samba-raiado era o mesmo que chula raiada ou samba de partido-alto. Já para o sambista Caninha, este foi o primeiro nome que teria ouvido em casa de tia Dadá. Na mesma época, surgiram o samba-corrido – que possuía uma harmonia mais trabalhada, mas ainda com o sotaque rural baiano – e o samba-chulado, mais rimado e com melodia que caracterizariam o samba urbano carioca[20].

E Donga? Donga nasceu Ernesto Joaquim Maria dos Santos, no Rio de Janeiro, em 5 de abril de 1890, filho de Pedro Joaquim Maria e Amélia Silvana de Araújo. Seu pai era pedreiro e tocava bombardino, sua mãe pertencia ao grupo das baianas da Cidade Nova, que trouxeram o samba de roda da Bahia e ajudaram a consolidar uma das vertentes do gênero no Rio de

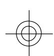


Janeiro (a outra, a dominante, é aquela das favelas dos morros, do Estácio, de Ismael Silva, e da Mangueira, de Cartola).

Lançou pela Parlaphon "Lamento"/"Amigo do povo" (intérpretes: Orquestra Típica Pixinguinha e Donga), "Os teus beijos" (Orquestra Típica Pixinguinha e Donga), "Não diga não"/"Carinhoso" (Orquestra Típica Pixinguinha e Donga) (de 1928), e "O meu tipo" (Orquestra Típica Donga) (de 1929); pela Odeon, gravou o 78 rotações "O corta-jaca"/"Pelo telefone" (que regrava, com o Conjunto Regional do Donga, em 1938). Donga não chegou a ver seu único LP gravado, pois morreu a 25 de agosto de 1974, antes do seu lançamento.

> /.../ somente no ano de 1974 Donga teve a oportunidade de gravar um disco, o único de sua vida, quando já contava com a idade de 83 anos. A iniciativa partiu da gravadora Marcus Pereira que na ocasião realizava um fabuloso trabalho documental de música popular procurando preencher lacunas existentes em nossa discografia/musicografia. O LP, composto de 11 músicas, dentre elas o "Pelo telefone" e um trecho do seu depoimento dado ao Museu da Imagem do Rio de Janeiro em 2 de abril de 1969, contou entre outros com um time de músicos de primeira qualidade, como Altamiro Carrilho na flauta, Meira no violão, Joel Nascimento no bandolim, Canhoto no cavaquinho, Abel Ferreira na clarineta e no saxofone, além dos intérpretes Paulo Tapajós, Gisa Nogueira, Leci Brandão, Almirante e Elizete Cardoso[21].

A gravação original de "Pelo telefone" é de 1917; reza a lenda que este seria o primeiro registro de um samba. Mas há controvérsias: Renato Vivacqua (*Música popular brasileira: histórias de sua gente*. Brasília: Thesaurus, 1984) apontou precursores: "Um samba na Penha" (interpretado por Pepa Delgado e lançado pela Casa Edison em 1909); "Em casa da baiana" (de 1911); e, por último, "A viola está magoada" (de autoria de Catulo da Paixão Cearense, composto em 1912 e gravado em 1914). Todos seriam sambas, gravados antes de "Pelo telefone". Edigar de Alencar


(*O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985) também menciona um outro samba, denominado "Samba roxo" (de Eduardo da Neves, de 1915).

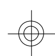
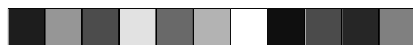
Tango, maxixe, marcha, samba, "Pelo telefone" foi várias vezes classificado, e pela primeira vez, no carnaval de 1917, os clubes carnavalescos entraram na Avenida Central (hoje Rio Branco) tocando a mesma música, "Pelo telefone", cuja partitura para piano foi registrada na Biblioteca Nacional, por Donga, em 16 de dezembro de 1916.

As reuniões de samba de partido-alto que ocorriam no terreiro de tia Ciata (e de outras baianas residentes na Cidade Nova) eram frequentadas por curiosos, jornalistas e, claro, músicos, dentre os quais: Donga, Sinhô, Pixinguinha, João da Mata, Mestre Germano, Hilário Jovino e Mauro de Almeida, que teria escrito os versos para a música de criação coletiva intitulada "Roceiro", executada pela primeira vez como tango em um teatro da Rua Haddock Lobo, em 25 de outubro de 1916.

Esse Sinhô, que participou do entrevero, foi muito importante; nasceu emblematicamente no ano da Abolição da Escravatura no Brasil, em 8 de setembro de 1888, e faleceu em 4 de agosto de 1930, quando Noel começava a sua carreira.

Sinhô (José Barbosa da Silva) é uma linha tangencial, ele se ligou ao que nascia ali, que foi chamado de "samba amaxixado", porque teria influência ou seria quase que um maxixe, gênero ou estilo nascido no Rio de Janeiro, dos batuques africanos misturados com as modinhas portuguesas, tendo sempre presente a síncope (que carateriza o baião de origem árabe nordestino com suas vertentes xote e xaxado, e também o samba de roda da Bahia, que teria vindo com as "tias" para a pequena África da Cidade Nova, e aqui ajudado a gerar o samba, e depois as canções de Dorival Caymmi e o canto e violão de João Gilberto).

Ele se ligou, mas criou algo próprio, diferente do samba da Cidade Nova e dos morros, e ainda com letras antimachistas, altamente antropofágicas e humorísticas, bem-humoradas,

propondo um jeito "feminino" de cantar, não afeminado, mas algo como o equilíbrio *yin-yang*, um homem que fosse capaz de mostrar a sua fragilidade e sua emotividade, como nas suas letras e melodias.

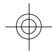
Sinhô encontrou este intérprete maravilhoso em Mário da Silveira Meireles Reis, que iria influenciar Noel e toda uma legião de cantores e compositores, passando por Francisco Alves (que adorava o Mário, e, nas gravações que fizeram em dupla, adocicava e melodizava seu canto, cheio de bossa, aprendiz do aprendiz do grande mestre Sinhô), Orlando Silva, Vassourinha, Sílvio Caldas, e chegando até João Gilberto e Chico Buarque e seus filhos (musicais), que são tantos, e tão tantãs.

E é este, dentre tantos outros, o motivo pelo qual este estudo se chama *O Sol nasceu pra todos – a história secreta do samba*. O que há de misterioso aí? Na verdade, tudo – é uma história impossível de se unificar em uma só versão. Mas também quero falar do caráter secreto da força daquilo que Sinhô e outros trouxeram para o samba, a MPB e a música humana.

Esta visão nova, que Sinhô trouxe e com ela revolucionou a música brasileira, cresceu para o lado dos sucessos de rádio das grandes vozes da MPB (os cultores do bel canto, numa linha que inclui Francisco Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Deo, Carlos Galhardo, Agnaldo Rayol, Agnaldo Timóteo, Cauby Peixoto, Jessé, Elymar Santos etc.), e para o lado da bossa (Mário Reis[22], Noel Rosa, João Gilberto, Chico Buarque, João Bosco, Péricles Cavalcanti, Celso Fonseca etc.).

Esse modo mais feminino de compor e cantar, está também em sambas como "Folhas secas" de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, ou "Cuidado com a outra", do mesmo genial Nelson e de Augusto Tomaz Junior.

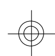
Cartola e Monarco são outros dois grandes monstros do samba, na sua humildade, que trazem em suas composições esse modo menor, essa visão masculina e feminina, mescladas.


Mas ainda – e, sobretudo – para o lado mais popular, dos jovens que se identifcam com aquilo que se chama samba de raiz (Beth Carvalho, Martinho da Vila, João Nogueira, Alcione, Leci Brandão, Jorge Aragão, Almir Guineto, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Luiz Carlos da Vila, Dudu Nobre, Diogo Nogueira etc.), dos que se ligam ao samba-rock (Jackson do Pandeiro, Gordurinha, Jorge Ben Jor, Trio Mocotó, Bebeto, Bedeu, Luís Vagner, Seu Jorge etc.) e, mesmo, ao pagode, cujos intérpretes mais significativos têm boa parte da raiz de sua doçura e simpatia originada em Sinhô (Fundo de Quintal, Só Pra Contrariar, Soweto, Exaltasamba, Harmonia do Samba, Alexandre Pires, Belo etc.).

Digo em boa parte porque não dá para não levar em conta a influência de outros criadores geniais, o tempo todo. Mesmo João Gilberto declarou que a bossa nova se deve também à rítmica e à divisão de Geraldo Pereira, que era mineiro, e trazia um acento diferente no seu samba. O estudioso Luiz Fernando Vianna escreveu:

> /.../ O trunfo de Geraldo não era ser um grande ritmista, pois não se notabilizou por isso, ainda que tenha desempenhado bem a função em rádios e *shows*. O que ele sabia como ninguém na sua época era fazer o ritmo certo com linhas propositalmente tortas, balançantes. Ao resultado dessa maestria se convencionou chamar samba sincopado.
>
> Ainda que se possa levantar uma controvérsia teórica a respeito, soa redundante dizer que um samba é sincopado, já que a síncopa (ou síncope) é um elemento característico do samba. Ela consiste na nota tocada em um tempo fraco do compasso, podendo esta nota se prolongar até o tempo forte do compasso seguinte. Isso cria um deslocamento da acentuação rítmica convencional e, quando o recurso é bem usado, à maneira de Geraldo, dá aos intérpretes um quase literal jogo de cintura para brincar com melodia e letra. Roberto Paiva, o primeiro a gravar Geraldo ("Se você sair chorando", em 1939), dizia que

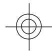

"Sem compromisso" era um samba feito para ensinar qualquer pessoa a cantar certo. "Tudo nele está no lugar, as tônicas, as pausas para respiração, as longas e breves influindo corretamente na acentuação e entonação sonora." Se um amador se sente à vontade ("Essa só mudo não canta", ironizava Paiva), imagine um bom intérprete!

/.../ O samba sincopado também atendia pelo nome menos glamouroso de samba do telecoteco, onomatopeia que alude às quebradas do ritmo e à caixinha de fósforos com que muitos autores mostravam suas músicas informalmente ou para potenciais intérpretes. A caixinha se tomou marca de Ciro Monteiro (1913-1973), o principal cantor desse tipo de samba.

E o subgênero só difere do samba de gafieira por causa da instrumentação. Qualquer coisa vira samba de gafieira se tocada por uma orquestra como a Tabajara, mas o sincopado, por causa da acentuação rítmica diferente, é ainda mais propício para os passos dos casais no salão. /.../

Ao longo do mesmo 1938, Geraldo já começara, muito por baixo, a luta para se tornar artista profissional. Passou a frequentar a Praça Tiradentes, no centro do Rio, onde, de um lado do Teatro João Caetano, músicos marcavam ponto para conseguir biscates em *shows* /.../ e do lado do Teatro Carlos Gomes, na chamada "calçada da fome", compositores faziam negócios dos mais variados: vendiam sambas, propunham parceria a colegas famosos em troca de estes conseguirem a gravação, ofereciam-se para "trabalhar" (divulgar em rádios e *shows*) uma música, pedindo a parceria como pagamento etc. Nelson Cavaquinho (1911-1986) e Ataulfo Alves (1909-1969) eram dois dos que andavam por lá e ficaram mais conhecidos depois. Foi em 1939, aos 21 anos, que Geraldo emplacou a sua primeira gravação /"Se você sair chorando", parceria com Nelson Teixeira, [samba] gravado por Roberto Paiva/.

/.../ Moreira da Silva (1902-2000) simpatizou com Geraldo e pediu para Wilson Batista (1913-1968) incluí-lo como parceiro num samba que o cantor gravou em


> abril de 1940 e foi um dos maiores sucessos daquele ano: "Acertei no milhar".
> /.../ Mas a sorte se instalou mesmo foi em 1944. Primeiramente, por causa de um mote. O compositor Roberto Martins ("Beija-me"), ao ver a própria mulher chegar ao Café Nice, na segunda-feira de Carnaval, contrastando o semblante desanimado com a fantasia de baiana, sacramentou: "Olha aí a falsa baiana...". Geraldo pegou a ideia e fez o seu mais famoso samba[23].

O uso do chapéu de palha como instrumento percussivo teve em Joel, da dupla Joel e Gaúcho, outra grande contribuição. E ainda: vemos que foi Joel quem, como diretor artístico da gravadora Polydor, resolveu lançar, em 1959, o primeiro disco de Roberto Carlos, para competir com João Gilberto. Note-se que do mesmo ano de 59 é o 78 rpm de João "Desafinado"/ "Hô-ba-lá-lá" e o LP *Chega de saudade*.[24]

O samba sincopado de Geraldo Pereira ainda fomentou o samba de breque (que viria de "break", do inglês, no sentido de freio de carro, e que, segundo Tárik de Souza, é uma variante do samba-choro), em boa parte criação de Moreira da Silva, realizado ainda com talento por Jorge Veiga, Ciro Monteiro, Dilermando Pinheiro, o Gato Malandro e Germano Mathias.

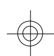
O samba de breque foi incomparável com Moreira da Silva.

Quando ele estava com setenta e tantos anos, fez uma excursão com Jards Macalé, grande reeditor do gênero (gravando inclusive o CD *Jards Macalé Canta Moreira Da Silva*, 2001, Lua Music).

E o samba de breque continua, por exemplo, vai ser realizado com talento e originalidade por Marcos Sacramento, Soraya Ravenle e Luis Filipe de Lima (ver o CD *Breque Moderno*, Rod Digital, 2010).

De novo, o precursor foi Sinhô, em sua última composição:

> O compositor Sinhô inseriu três redondilhas menores, constituindo um verso de quinze sílabas em "*Cansei*", de

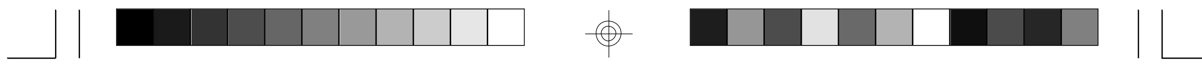




1929: ("Pois lá ouvi de Deus/ A sua voz dizer/ Que eu não vim ao mundo/ Somente com o fito de eterno sofrer"). A canção seria interpretada por Mário Reis. Em 1933, foram gravadas duas outras canções que tinham "freadas", "*Minha palhoça*" (de J. Cascata): "Lá tem troça/ Se faz bossa"; e "*O orvalho vem caindo*" (de Noel Rosa e Kid Pepe): "[...] guarda civil/ Que o salário ainda não viu". Este efeito inspiraria os sambas mais sincopados de Geraldo Pereira.

/.../ O cantor Luiz Barbosa foi o primeiro a trabalhar com o samba de breque. Notabilizado como intérprete de samba-canção, o músico macaense ficou também conhecido por marcar o ritmo batucando em um chapéu de palha, que introduzia o intervalo que caracterizaria o samba de breque. Como, por exemplo, em "*Rosalina*", (de Haroldo Lobo e Wilson Batista).

/.../ Quem de fato popularizou e consagrou o estilo foi o cantor carioca Moreira da Silva. No final da década de 1930, Moreira foi cantar o samba "*Jogo proibido*", de Tancredo Silva, Davi Silva e Ribeiro da Cunha, no Cine-Teatro Méier. Durante a apresentação, o sambista inseriu versos improvisados nos intervalos, e a iniciativa fez sucesso. Moreira foi aperfeiçoando o estilo com o passar do tempo. O intérprete carioca marcou de vez o estilo ao introduzir um discurso em "*Na subida do morro*" (composta pelo próprio Moreira da Silva e por R. Cunha), e interpretar personagens nos enredos de seus sambas de breque, como o "Kid Morengueira", presente no enorme sucesso "*O rei do gatilho*" (de Miguel Gustavo)[25].

Mineiro também era Ataulfo Alves (nascido a 2 de maio de 1909, em Miraí, no distrito de Cataguases, na região cafeeira da Zona da Mata), antigo filho de pai repentista e violeiro, que se tornou um dos grandes do samba, considerado como o maior compositor brasileiro, por Ary Barroso, na enquete realizada por Paulo Mendes Campos para a *Revista de Música Popular*, na década de 1950. Autor de clássicos, como "Ai, que saudades da Amélia" (com letra do ator e poeta Mário Lago, com quem ainda fez "Atire



a primeira pedra"), "Mulata Assanhada", "Errei sim", "Bonde de São Januário" (com Wilson Batista, assim como "Eu não sou daqui"), "É um quê que a gente tem" (com Joaquim Homem), "Leva meu samba", "Dia final", "Na cadência do samba" (com Paulo Gesta e Matilde Chagas), "Você passa, eu acho graça" (com Carlos Eduardo, o primeiro sucesso na gravação original de Clara Nunes) etc.

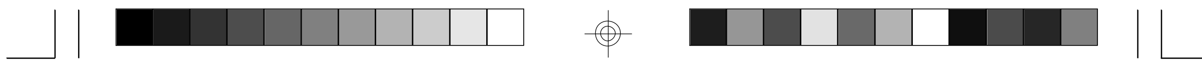
Ele foi o fundador, junto com Bide, Ismael Silva, Brancura e Baiaco, no ano de 1928, da primeira escola de samba, a Deixa Falar, no Morro de São Carlos, que fica no Estácio.

Também fez sucesso se apresentando e gravando com as suas pastoras (a partir de abril de 1944), um conjunto de três ou quatro vozes femininas. O nome vinha dos velhos pastoris do Nordeste no Natal e foi incorporado aos ranchos de Carnaval, às moças que cantavam em coro e passaram a se chamar pastoras. Braguinha (como João de Barro) retocou a letra e mudou o título de sua marcha-rancho em parceria com Noel Rosa, de "Linda morena" para "As pastorinhas" (1934), por causa dessas figuras carnavalescas, as moças que acompanhavam os ranchos.

> O responsável por trazer os ranchos para o carnaval carioca foi um pernambucano: o tenente da Guarda Nacional Hilário Jovino. Ele os deslocou de sua origem pastoril – de grupos natalinos que representavam a visita dos pastores de Belém ao estábulo – para o carnaval. Fundou, em 1893, o rancho Rei de Ouros, com sede na Pedra do Sal. O louvor religioso dos ranchos passou a se direcionar ao Deus Momo.[26]

O filho de Ataulfo Alves, que se assina com ph, faz agora a sua carreira musical, seguindo a mesma linha do pai:

> Filho do grande cantor e compositor da MPB, Ataulpho Alves Jr. começou a cantar com a irmã Matilde e um amigo de infância, Aluízio, no trio "Os Herdeiros do Samba", nome dado pelo pai, o Mestre Ataulfo Alves,

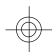


> que ensaiava o trio juntamente com outro amigo, Jayme Florence (o Meira do Violão). O trio acabou e Ataulpho Alves Jr. seguiu sozinho e apresentou-se pela primeira vez em 1963, na TV Record – São Paulo, no programa "Bossaudade", apresentado por sua madrinha musical, a divina Elizeth Cardoso. No dia 5 de agosto de 1965, seu pai passou o seu tradicional "lenço branco" para Ataulpho Alves Jr., dizendo: "toma o lenço, meu filho, e vai defender o que é nosso de geração a geração". Até 1969, quando Ataulfo Alves morreu, os dois trabalharam juntos durante muito tempo, em diversos *shows* por todo Brasil, e Ataulpho Alves Jr. chegou a gravar o seu primeiro compacto pela gravadora Continental, mas só a partir de 1973, já contratado pela RCA Victor, a carreira deste cantor e compositor começou a tomar impulso.
> Personalíssimo, Ataulpho Alves Jr. herdou do pai a tradição, fazendo de seu canto e música um novo estilo de interpretação sem perder a sua característica de cantor brasileiro. Tem no sangue a arte musical herdada de seu pai, Mestre Ataulfo, e seu avô, Capitão Severino de Souza (que nunca foi militar), e sim um violeiro de Minas Gerais[27].

Outro mineiro que foi fundador do samba brasileiro, Ary Barroso, autor desse hino nacional alternativo conhecido no mundo todo, que é "Aquarela do Brasil" (1939), nasceu em Ubá, em 1903. Sua aquarela foi o primeiro samba-exaltação, cujo estilo marcou profundamente os sambas-enredo das escolas de samba.

Por exemplo, Silas de Oliveira (Rio de Janeiro, 1916-1972), em 1964, compôs para a escola de samba Império Serrano "Aquarela Brasileira" (este foi o primeiro título da composição do mineiro). Silas fez 16 sambas-enredo para sua escola, dos quais 14 foram defendidos nos desfiles oficiais.

Assim como Silas tomou como base as intenções explícitas da canção de Ary, Cazuza[28] fez em "Brasil" (samba-*rock* composto em 1987, e gravado no LP *Ideologia*, Polygram, 1988) um antissamba exaltação, uma anti-Aquarela do Brasil.


Ary se formou em Direito e foi colega de Mário Reis na faculdade, que dele gravou "Vou à Penha" e "Vamos deixar de intimidades", seu primeiro sucesso popular. Ganhou diploma da Academia de Ciências e Artes de Hollywood pela trilha sonora de *Você já foi à Bahia?*, de Walt Disney (o desenho com o Zé Carioca), e é o autor, dentre outras canções, de "Boneca de piche", "Os quindins de yayá" e "O tabuleiro da baiana"; Ary morava no Rio de Janeiro, e nunca foi à Bahia.

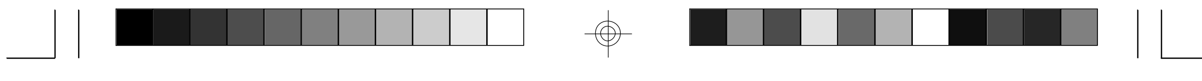
Voltando à questão das origens, o samba da Bahia era aglutinante e agregado, e tinha uma percussão leve e caseira, marcada pelas colheres esfregadas nos pratos, pandeiros, e, principalmente, pelas batidas das palmas das mãos. O maxixe do Rio de Janeiro se encontrava com o lundu e o jongo, e era bem mais pesado, apresentando uma percussão de atabaques e tambores, que depois foi crescendo e se enriquecendo, com a criatividade dos compositores e instrumentistas, e gerou nosso samba brasileiro, em suas várias formas, além do choro e, depois, das misturas que daí vieram.

Segundo Manuel Bandeira, o maxixe é uma forma de lundu adotada, pois era o apelido de um dançarino de lundu que inventou um modo, esse jeito do maxixe, de dançar.

(Três momentos de percussão ainda mais valorizada, no sentido experimental: "A dama do cabaré", de Noel, interpretada na gravação original por Orlando Silva, 78 rotações, pela RCA Victor, de 1936; "Construção", de 1971, de Chico Buarque; e "Bahia, berço do Brasil", composição de Baianinho, que é o nome artístico de Eládio Gomes dos Santos, cantada por Jorge Benjor no LP coletivo *Os maiores sambas-enredo de todos os tempos*, volume 2, 1972).

Havia um enorme preconceito em relação ao maxixe (e ao jongo e ao lundu e depois ao samba), políticos se opunham, a polícia reprimia, a Igreja pregava contra, os pais proibiam, os professores doutrinavam, até os escritores falavam mal!

Sinhô, que não à toa foi amigo e admirado admirador de Oswald de Andrade e Manuel Bandeira[29], compôs o samba (dos



seus) "Fala meu louro", em 1920, debochando de Rui Barbosa, por causa de um acontecimento folclórico da nossa política:

> Em 1914, um escândalo leva Chiquinha, ou melhor, sua música, às primeiras páginas dos jornais. Às vésperas de deixar a presidência, o Marechal Hermes da Fonseca promove uma recepção, espécie de despedida do governo. Local: Palácio do Catete, sede do governo federal. Está presente a alta sociedade do Rio, além de boa parte do corpo diplomático. A noite se inicia com alguns números musicais, que incluem Gottschalk, Arthur Napoleão e Liszt, dentre outros. Tudo muito convencional e elegante. Mas a esposa do presidente, a jovem e irrequieta Nair de Teffé, tem uma surpresa. Para terminar a seleção musical, ela apanha o violão e apresenta o *Corta-jaca*, tango brasileiro (ou maxixe) de autoria de Chiquinha Gonzaga. A repercussão é imediata. Os jornais comentam o sacrilégio com destaque – imagine, um tango popular no Catete!
> No dia seguinte, o Senador Rui Barbosa, exasperado, comenta o acontecido no Senado. "Uma das folhas de ontem estampou em **fac-símile** o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das boas maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o **corta-jaca** à altura de uma instituição social. Mas o **corta-jaca** de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do **batuque**, do **cateretê** e do **samba**. Mas nas recepções presidenciais o **corta-jaca** é executado com todas as honras de Wagner, e não se quer que a consciência desse país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!".
> O incidente fica tão conhecido que o mandato do Marechal Hermes acaba apelidado de **Corta-Jaca**[30].

Debochando do preconceituoso Rui Barbosa, que era famoso por falar muito e bem, e era baiano, Sinhô fez "Fala meu louro":

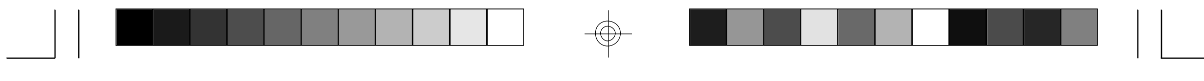
A Bahia não dá mais coco
Para botar na tapioca
Pra fazer o bom mingau
Para embrulhar o carioca

Papagaio louro do bico dourado
Tu falavas tanto
Qual a razão que vives calado?

Não tenhas medo
Coco de respeito
Quem quer se fazer não pode
Quem é bom já nasce feito

É interessante notar que não só Chiquinha e Sinhô estavam sendo evolucinários; precisamos também reconhecer a importância de Nair de Teffé:

> /.../ Agora, vejam; quem dedilhava o violão era nada mais nada menos que a mulher do Presidente da República, Nair de Teffé. Como eu disse, ela era ousada e já velhinha em certa ocasião ela disse a respeito daquela noite: Foi uma noite prafrentex. E foi prafrentex mesmo, porque o marido dela, o Marechal Hermes da Fonseca, em 1907, ministro da Guerra do Governo Afonso Pena, havia proibido as bandas militares de executar maxixes. A Igreja Católica também embirrou com o ritmo pagão: em janeiro de 1914, o Cardeal Arcoverde, arcebisbo do Rio de Janeiro, condenou a dança indecente, na qual, conforme descrição de um jornalista da época, macho e fêmea davam a impressão de quererem possuir-se. E agora essa pouca vergonha irrompia no Palácio do Catete por iniciativa da primeira-dama. O então Senador Rui Barbosa,



que em 1910 havia sido derrotado por Hermes da Fonseca na disputa pela Presidência da República, subiu à tribuna para fulminar o corta-jaca /.../ A irreverente Nair de Teffé reagiu com humor: lascou uma impiedosa caricatura de Rui Barbosa, fazendo o senador reclamar: "Certas mocinhas se divertem fazendo gracejos à custa de homens sérios como eu"[31].

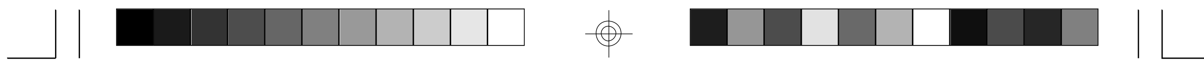
Eis a letra de "Corta-jaca", de Chiquinha Gonzaga:

Neste mundo de misérias
Quem impera
É quem é mais folgazão
É quem sabe cortar jaca
Nos requebros
De suprema, perfeição, perfeição

Ai, ai, como é bom dançar, ai!
Corta-jaca assim, assim, assim
Mexe com o pé!
Ai, ai, tem feitiço, tem, ai!
Corta meu benzinho assim, assim!

Esta dança é buliçosa
Tão dengosa
Que todos querem dançar
Não há ricas baronesas
Nem marquesas
Que não saibam requebrar, requebrar

Este passo tem feitiço
Tal ouriço
Faz qualquer homem coió
Não há velho carrancudo
Nem sisudo
Que não caia em trololó, trololó



Quem me vir assim alegre
No Flamengo
Por certo se há de render
Não resiste com certeza
Com certeza
Este jeito de mexer

Um flamengo tão gostoso
Tão ruidoso
Vale bem meia-pataca
Dizem todos que na ponta
Está na ponta
Nossa dança corta-jaca, corta-jaca![32]

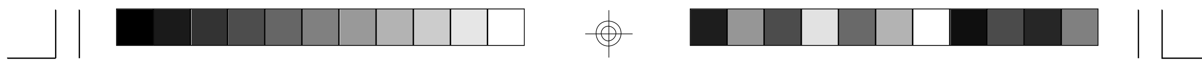
Ernesto Nazareth foi fundamental para a criação da música popular brasileira, pricipalmente do que viria a ser o choro e, consequentemente, o samba. Ele era um grande pianista e um genial compositor, mas se angustiava por não ter estudado na Europa, e sua biografia é muito emocionante por conta destas e outras questões. Fez um triângulo importante com Heitor Villa-Lobos, que veio depois, e Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, ainda mais depois. Os três, com sólida e brilhante formação clássica, amantes incondicionais da música erudita, souberam trazer toda a sua riqueza para a música popular brasileira, e injetar a sua maravilhosa influência, que vai muito além dos ritmos sincopados, mas os inclui, na música internacional. Depois vieram os outros[33].

Nazareth tinha medo e vergonha de brotarem tantos "maxixes" dos seus dedos, e só queria mostrar suas valsas, queria ser sempre reconhecido como um intérprete de Chopin. No entanto, hoje é mestre e mentor até dos músicos que não o conhecem, justamente por ter sabido inventar a música brasileira, que é clássica e popular ao mesmo tempo. E mais: de seus maxixes e "tangos" brasileiros (eufemismo com que os publicava para não falar maxixe) se fez o riquíssimo e virtuosíssimo chorinho.

Voltando ao caso mais polêmico de autoria da MPB, Edigar de Alencar contou que Donga teria registrado a criação coletiva "Roceiro" com o título de "Pelo telefone", como sendo de único autor. "O registro do samba (n. 3.295) não teve a repercussão que teria hoje. Música de muitos não era de ninguém. Não tinha dono, como mulher de bêbado [...]"[34].

Renato Vivacqua nos revelou:

> /.../ o *Jornal do Brasil*, de 04/02/1917, trazia o seguinte comentário:
> "Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na Av. Rio Branco, o verdadeiro tango "Pelo telefone", dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o mestre Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível bom Hilário; arranjo exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e amigo Mauro, repórter da rua, em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de "Roceiro".
> Pelo telefone
> A minha boa gente
> Mandou me avisar
> Que o meu bom arranjo
> Era oferecido
> Para se cantar.
>
> Ai, ai, ai
> Leva a mão na consciência, meu bem.
> Ai, ai, ai
> Mas pra que tanta presença, meu bem?
>
> Ó que cara dura
> De dizer nas rodas
> Que este arranjo é teu!
> É do bom Hilário
> É da velha Ciata
> Que o Sinhô escreveu



Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso,
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso."[35]

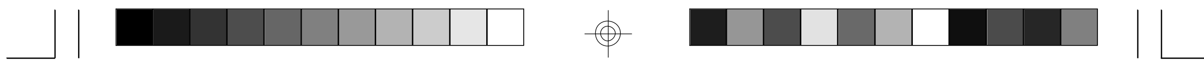
Mais uma vez, vemos a tendência de considerar uma certa melodia e um ritmo como sendo quase que um gênero, que pode ganhar várias letras, ao sabor do momento. Esse seria o caso, o que importava era o "arranjo", ainda não estava clara a concepção do que era a composição, e, como Donga registrou uma letra e uma música, e depois as gravou, ele estava traindo uma prática e, na verdade, ajudando a inaugurar outra: a autoria de uma canção popular, com letra nova e música "inédita", ou, pelo menos, cuja repetição de melodia não fosse constatada (já que são sete notas, e tantas composições, não há como não repetir frases, ou como identificar todas as repetições).

Há duas versões, ambas apontadas por Donga, em momentos diferentes, como sendo as originais, uma sendo:

O chefe da polícia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar

Ou esta outra versão, alternativa, que teria sido modificada por medo da repressão (ou seria a versão original, que foi – ela sim – mudada por Donga):

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

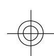


A letra sempre continua assim:

Ai ai ai
Deixa as mágoas para trás, oh rapaz
Ai ai ai
Fica triste se és capaz e verás

Edigar de Alencar (p. 118) explicou a motivação da letra:

> Os versos expressivos e benfeitos eram uma glosa sutil a um fato importante. O então chefe da polícia Aurelino Leal determinara, em fins de outubro daquele ano (1916), em ofício publicado amplamente na imprensa, que os delegados distritais lavrassem auto de apreensão de todos os objetos de jogatina encontrados nos clubes. Antes de qualquer providência, porém, ordenara que lhe fosse dado aviso pelo telefone oficial.



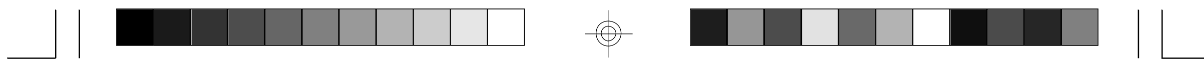
A letra inverte a situação, e o chefe de polícia aparece gozosamente avisando onde e quando tem uma roleta "para se jogar".

"Pelo telefone" foi transformado em espetáculo e encenado no teatro com o mesmo título por Henrique Junior; estreou em 7 de agosto de 1917, no Teatro Carlos Gomes, e ficou menos de uma semana em cartaz.

Gilberto Gil, no CD *Quanta*, de 1997 (80 anos depois), lançou o seu samba contemporâneo "Pela internet" (Warner Music 063013033-2), brincando com a letra:

Eu quero entrar na rede pra contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na Praça Onze tem um videopôquer para se jogar

Gil alegou que, na época de Donga, o telefone era uma novidade na cidade, assim como o celular e a Internet, no País, na época em que ele compôs o seu samba.



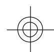
Sílvio Caldas causou grande sensação (dizem que comparável, à época, ao *frisson* provocado por "Chega de saudade", com João Gilberto), ao gravar o delicioso e serelepe samba "Minha palhoça", de J. Cascata[36], em 1935, clima que vai ser revisitado em "Juraci" (de Antônio de Almeida e Ciro de Souza), samba-choro gravado em 1941 por Vassourinha[37], e ainda "Só vendo que beleza" (de Rubens Campos e Henricão, conhecida também como "Marambaia", gravada por Carmem Costa em 1942, e depois regravada com grande sucesso por Elis Regina, em 1980, no álbum *Saudade do Brasil*).

Em 1964, Jorge Veiga também causou sensação no Carnaval com o "Bigorrilho", de Paquito, Romeu Gentil e Sebastião Gomes, malicioso samba-coco, que, assim como "Bolimbolacho", mistura o samba com elementos da embolada.

> Lá em casa tinha um bigorrilho
> Bigorrilho fazia mingau
> Bigorrilho foi quem me ensinou
> A tirar o cavaco do pau

Como pode se misturar o samba com a embolada, ritmo nordestino, ligado aos desafios inprovisados entre cantadores?

O LP que reúne algumas matrizes originais de Noel Rosa, *Publicações do Museu da Imagem e do Som – A Música Popular no Rio de Janeiro*, v. 2, identifica sua primeira gravação como sendo "Minha viola", de agosto de 1930, e que é uma embolada[38]. A caixa com 14 CDs, intitulada *Noel Rosa pela primeira vez*, do ano 2000, produzida pela gravadora Velas, traz "Minha viola" como terceira gravação, antes dela vindo "Ingênua", interpretação e parceria com Glauco Vianna e "Festa no céu", de Noel, sem parceria, e com ele. O gênio de Vila Isabel e da Penha foi, antes de se tornar famoso como sambista, integrante do grupo "regional" O Bando de Tangarás[39], que, aliás, gravou uma música de Noel, "Lataria", parceria dele com os outros "passarinhos": Almirante e João de Barro.

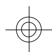




Noel sozinho compôs e gravou, em 1933, "Quando o samba acabou", e depois escreveu "Mardade de cabocla" (gravada por José Souza Pinto "Alegria"), que é o *remake* do primeiro, com outra letra e outra música, uma toada sertaneja que fez a versão interiorana do mesmo drama que o samba de 1933 desenhou.

Noel fez de tudo, além de ter sido um dos grandes inventores do samba, suas 259 canções incluem música sertaneja, "fossenta" (a coleção com 14 CDs *Noel Rosa pela primeira vez*, que traz todas as gravações originais de sua música, além desse fato, está citando sua parceria com Christovam de Alencar, na qual o eu lírico assiste a partida da amada na estação de trem, e que também é retomada em "A estátua da paciência", com Jerônimo Cabral, que só foi gravada em 1983!), chorinho (com o título "Choro", só de Noel, gravado em 1983 pelo Conjunto Coisas Nossas), sambas-maxixe no estilo de Sinhô (como "Com mulher não quero mais nada", parceria com Sílvio Pinto) e a delicada e hipersensível "Não morre tão cedo", que só foi gravada em 1992, por Vânia Bastos na voz e Eduardo Gudin no violão, e que é como um samba bossa nova atual, genial, com sabor de Noel e uma sabedoria de homem mais que maduro, e na qual parece que ele estava falando dele mesmo, sem querer.

É cruel ver tantas obras primas que quase caíram no esquecimento, e só foram registradas em disco nos anos 80 e 90.

Cabe aqui uma homenagem especial ao Conjunto Coisas Nossas, formado em 1975, que foi um dos grandes responsáveis por sempre trazer novas canções ou novas versões de Noel, com uma qualidade impecável, e que, em 1983, gravou o LP *Noel Rosa inédito e desconhecido*, pela gravadora Eldorado, no qual utilizam até mesmo a originalíssima percussão do lápis batido no dente, que Noel experimentalista inventou, em "O gago apaixonado", e que Beto Cazes performou em "Estátua da paciência" (e ainda: Aluísio Didier no piano, Caola (Carlos Didier) violão e voz, Henrique Cazes banjo, Luiz Carlos Campos Marques violino, Netinho Clarinete, Orcar Bolão (Oscar Luiz Werneck Pellon) bateria e Zênio de Alencar tuba), e em "Com mulher não quero mais nada".

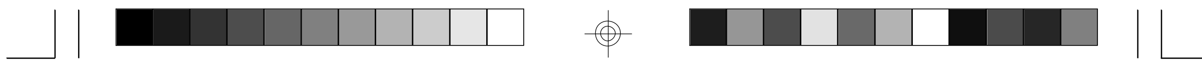




E há ainda suas "operetas", que ele fez para Rádio Clube do Brasil, a pedido do Almirante, que as chamava de "revistas radiofônicas". *O ladrão de galinha* e *O barbeiro de Niterói* foram ao ar em 1935; nos dois casos, as canções são paródias que Noel fez de outros autores e de si mesmo (impagáveis, como suas "Cordiais saudações" na versão feita para *O barbeiro de Niteroi*). Em suas operetas Noel demonstra que poderia ter se desenvolvido como um grande autor teatral, seguindo seu estilo de misturar o humor mais inteligente, a preocupação satírica com as coisas mais comezinhas do cotidiano e uma profunda visão filosófica do mundo. Tem um humor teatral que nos faz lembrar das comédias de Martins Pena.

*A noiva do condutor* não foi apresentada na época, e só foi gravada em 1986 com Marília Pera, no papel de Helena, a noiva, Grande Otelo, como Doutor Enrique, o pai da noiva, e Oscar Bolão, que faz Jota Barbosa, o pai do noivo. Carlos Didier dirige a produção, toca violão e vive Joaquim, o condutor. Junto com Bolão, participou do Conjunto Coisas Nossas, que fez a instrumentação do CD.

Carlos Didier também é coautor, junto com João Máximo, do cotado livro *Noel Rosa:* uma biografia, editado pela Universidade de Brasília em 1990.

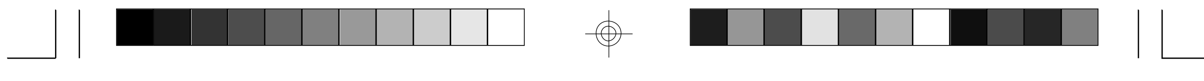
As músicas são, duas de Noel, que ele retomou, naquela trip sua de paródia de si mesmo, "Cansei de pedir" (adapta a letra, e vira "Cansei de implorar") e a contundente "Tipo zero". As outras oito são um prelúdio só do maestro húngaro Arnold Glückman (seu sobrenome significa "homem feliz"), e sete canções inéditas, com letras preciosas de Noel e melodias riquíssimas de Arnold Glückman, no estilo das operetas vienenses: "Tudo pelo teu amor" (mesmo tema do prelúdio e do finaleto), "Boas tenções", "Para o bem de todos", "Joaquim é condutor", "Perdoa este pecador", "Tudo nos une" e "A noiva do condutor – Finaleto". Neste tema de "Tudo pelo teu amor", Glückman faz um samba canção, visão antropofágica deste maestro húngaro com formação vienense radicado no Brasil,



trabalhando em rádio e compondo este sublime samba com Noel Rosa, o grande, o gigantesco Noel!

A reforma das calçadas de Vila Isabel deu origem ao alquímico (no sentido de Fulcanelli[40]) livro de pedras portuguesas, no "chão de estrelas" do bairro, a antologia da MPB por Almirante:

> Já no século XX, o bairro (Vila Isabel) ganhou uma fama de vida boêmia e foi o lar dos compositores Noel Rosa, Orestes Barbosa, João de Barro (*Braguinha*), Almirante e muitos outros. *"A Vila de Noel significava para o Rio de Janeiro, o que Ipanema representou na década de 60"*, como afirmou o jornalista e historiador Sérgio Cabral, pai do atual governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho - (2007).
> Em 1965, nas comemorações do *IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro*, o arquiteto Orlando Magdalena teve a idéia de decorar as calçadas do Boulevard 28 de Setembro com mosaicos portugueses desenhando partituras de músicas de grandes compositores da Música Popular Brasileira, o que foi aprovado pelo então governador do Estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima (1965-1971). A idéia foi levada ao músico Almirante que escolheu as músicas que deveriam compor as calçadas.
> Foram assim construídas, desde a Praça Maracanã, no início do Boulevard 28 de Setembro, até à Praça Barão de Drummond, as famosas *calçadas musicais* de Vila Isabel, com as partituras das seguintes músicas:
> · Cidade Maravilhosa - André Filho (esta primeira ainda na Praça Maracanã)
> · Abre Alas - Chiquinha Gonzaga
> · Pelo Telefone - Donga/Mauro de Almeida
> · Mal-me-quer - Cristóvão de Alencar/Armando Reis/ Newton Teixeira
> · Feitiço da Vila - Noel Rosa/Vadico - em frente à Associação Atlética Vila Isabel
> · Ave Maria - Ertildes Campos/Jonas Neves
> · Aquarela do Brasil - Ary Barroso



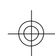
· Jura - Sinhô
· Carinhoso - Pixinguinha/João de Barro
· Linda Flor - Henrique Vogeler/Luís Peixoto
· A Conquista do Ar - Eduardo das Neves
· Luar do Sertão - Catulo da Paixão Cearense/João Pernambuco
· Chão de Estrelas - Orestes Barbosa/Sílvio Caldas
· Linda Morena - Lamartine Babo
· A Voz do Violão - Francisco Alves/Horácio Campos
· Na Pavuna - Homero Dornellas/Almirante
· Primavera no Rio - João de Barro
· Apanhei-te Cavaquinho - Ernesto Nazareth
· Florisbela – Nássara/Frazão[41]

Já no século XXI, quando de uma reforma da Praça Barão Drummond, às dezenove canções foi acrescentado, na calçada da praça, o samba "Renascer das cinzas"[42], de Martinho da Vila, numa justa homenagem.[43]

Na Praça Maracanã existe um monumento a Noel Rosa:

> A estátua Noel Rosa foi inaugurada no dia 22 de março em 1996. Noel aparece sentado numa cadeira de bar, com seu habitual cigarro entre os dedos, uma garrafa de cerveja e um copo sobre a mesa. Ao lado dele, uma cadeira vazia, convidando o visitante a sentar-se para uma foto.
> Em pé, ao seu lado, o garçom serve Noel. Sobre a mesa está uma lauda, também em bronze, com a letra do samba "Conversa de Botequim". Curiosidade: o garçon tem a fisionomia do pai de Noel.
> O escultor da estátua foi Joás Pereira Passos, um brasileiro, jovem de Campina Grande (estado de Paraiba) que ganhará, rapidamente, fama internacional.[44]

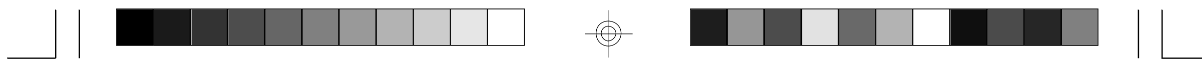
Tudo que escrevo faz parte de um grande livro que se chama *O Sol nasceu pra todos* – este aqui. Mas está em vários volumes, com outros títulos. Por isso, falo menos de Jorge Mautner, Noel Rosa, Caetano Veloso e Oswald de Andrade nestas páginas. Não


porque sejam menos importantes para a música popular brasileira de hoje e sempre – eles são mais –, mas porque as partes referentes a eles estão, respectivamente, nos volumes *Proteu*, *O estudante do coração*, *O estudante de poesia* e *O olho do ciclope*, aos quais remeto o estudioso da nossa poesia e música.

Samba misturado com *rap*, e vice-versa, é usado por Caetano Veloso nas gravações de "*Nine out of ten*" e "Língua", do LP *Velô* (1984); pela Blitz, no álbum *3*, na canção "Egotrip", composição de Evandro Mesquita, Antônio Pedro, Ricardo Barreto e Patrícia Travassos (parece lista de autores de um samba-enredo), do mesmo ano; pela Fernanda Abreu, que foi da Blitz, em todo seu trabalho, principalmente *Da Lata* (de 1995, álbum produzido por Liminha e Will Mowat); e, ainda, por Marcelo D2, no seu segundo álbum *À procura da batida perfeita* (citação de "*Looking for the perfect beat*", do Africa Bambaataa), 2003, que foi gravado no Rio de Janeiro, produzido pelo próprio D2 e Davi Corcos, e mixado em Los Angeles, por Mario Caldato Jr., e que conta com participações de Seu Jorge, João Donato, o *rapper* americano Will I.A.M, o baterista Dom Um Romão, o tecladista Lafayette, Bezerra da Silva e do filho de Marcelo, Stephan, na faixa "Loadeando". Outro integrante da banda Planet Hemp a misturar samba com *rap* e a renová-los é BNegão (Bernardo Gomes)[45], que participou também do grupo Funk Fukers e faz carreira solo.

Mas o samba-rap tem como precursores mais imediatos, antes mesmo do *rap*, Noel Rosa (que, na década de 1930, fez "Chuva de vento", que só foi gravado por Henrique Foréis Domingues, o Almirante, em 1951, e é uma toada falada), Juca Chaves (de "Nós, os gatos", na década de 1950), Jorge Benjor (de "Charles, anjo 45", em 1969) e o samba "Deixa isso pra lá", de Alberto Paz e Edson Meneses, gravado no ano de 1964 pelo paulista de Igarapava Jair Rodrigues de Oliveira (no LP *Vou de samba com você*), cujo imediato sucesso trouxe a Jair fama e convites para programas da televisão da época, como o *Almoço com as estrelas*, da Tupi de São Paulo, apresentado por Ayrton Rodrigues e Lolita Rodrigues.



No Rio houve o *AP Show*, *Programa Aérton Perlingeiro*, que durou até 1980, e era transmitido pela Tupi, e trazia a versão carioca do *Almoço com as estrelas*.

O filho de Aérton Perlingeiro, Jorge Perlingeiro, apresentava uma seção dedicada ao samba no programa do pai. Daí veio o seu *Samba de Primeira*. Desde 80, este passou por várias emissoras, a TV Corcovado, a Rede OM, a TV Bandeirantes carioca, e a CNT. O programa já foi considerado trash e cult, e costuma convidar todas as figuras grandes, médias e pequenas do samba.

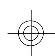
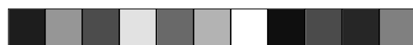
E foi num dos programas paulistas que Ayrton Rodrigues e Lolita Rodrigues pediram para que Elis Regina e Jair Rodrigues cantassem juntos, sem ensaio ou acompanhamento. A parceria funcionou tão bem que virou disco e programa da TV Record, *O fino da bossa*, apresentado em 1965.

Eis o início da letra de "Deixa isso pra lá":

Deixa que digam
Que pensem
Que falem
Deixa isso pra lá
Vem pra cá
O que que tem?
Eu não estou fazendo nada
Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém?

"Deixa isso pra lá" tem toda a primeira estrofe no ritmo do que seria depois chamado de *rap*. Alberto Paz e Edson Meneses são os precursores do *hip-hop*, inventado no Brasil (como uma modalidade do samba).

Se "o cinema falado/é o grande culpado da transformação" (Noel Rosa), junto com o rádio e o advento das gravadoras, estes são elementos que se incorporam ao acaso e à necessidade da formulação cultural do povo, de um lado, e dos músicos não

populares, do outro, numa criosogamia, um casamento áureo, povo e erudição, que vai redundar na música brasileira.

Podemos falar em fases, mas isso é arbitrário, e elas coexistem nos tempos e nos espaços. Podemos falar de um início até o surgimento da bossa de Noel Rosa, depois deste até a bossa nova, depois dos anos 1980 até os nossos dias. É uma forma de ver, de dar conta da multiplicidade de influências e confluências que aconteceram nos séculos XX e XXI, e antes deles.

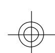
(A música brasileira, bem como a cultura e a retrógrada política, parecem tender a se constituir em torno de clãs familiares, modistas ou modais: os Andradas, os Andrade, os Vargas, os Silva, os Alves, os Hollanda, os Gilberto, os Jobim, os Veloso, os Ramalho, os Tapajós. Somos tribos e somos feudais.)

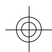
Mário de Andrade, em suas obras sobre a música brasileira, pareceu levar em consideração dois tipos de possibilidade para essa arte entre nós: o popular, que é sempre visto como folclore, mesmo que urbano e autoral, e que ainda não ganha a dimensão de arte verdadeira, mas deve ser conhecido como fonte onde vai beber o artista; e o erudito, obrigado a seguir os padrões mais profundos da música clássica europeia, mas que deve e pode e precisa e se beneficia em se abeberar das fontes rítmicas (sem exagero) e melódicas (nem tanto) da dita cultura popular, de origem quase sempre lusitana, e africana na rítmica, às vezes, isso, repetindo, na visão de Mário de Andrade!

> Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada o povo a uma expressão original e etnica, ela provêm de fontes estranhas: a amerindia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Alem disso a influencia espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlântico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influencia europea tambem, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas







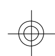

> uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.[46].

Essa tensão, essa dicotomia, essa lobotomia do humano cultural vital musical não se compreende mais, quando o nível técnico dos músicos instrumentistas cantores *performers* compositores se eleva tanto no âmbito daquilo que mercadologicamente se entende como música popular e comercial, que também serve de base real para a composição eru/dita, sendo que, muitas vezes, hoje em dia quase sempre, é o mesmo músico ou compositor que atua nas duas "áreas" do mesmo apartamento.

Pensemos em João Gilberto, Baden Pawell, Edu Lobo, Toquinho, Nelson Jacobina, Joyce, Rafael Rabello, Yamandu Costa, tantos violonistas que não cabem numa lista, que são listras do pensamento humano, criando realidades, sensações e pensamentos. Estes citados, dentre tantos outros, apresentam o virtuosismo característico daquilo que se convencionou chamar de instrumentista clássico. Ou ainda multi-instrumentistas transtemporais e metatonais topcriativos como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti. Você os acha populares? Você os chama clássicos?

Outra coisa que me parece apressada e superficial, não no sentido de ter sido pouco pensada, mas de ser vista de uma forma não profunda como preconceito de visão, é ver a influência da origem europeia maior do que a índia e a negra; erro combatido na prática de várias formas, como a excelsa pretensão do Movimento Armorial e de Ariano Suassuna (que valoriza igual e provoca a manifestação das três vertentes étnicas na música, na literatura, na poesia, no cinema, no teatro, nas artes plásticas etc.). Porém, na teoria, ainda se pensa assim.

Ora, podemos perceber que cerca de um terço de nossa música é negra, assim como a americana em geral, de todo o continente, e parecem ser dois terços, porque percebemos como


negra ainda a influência da matriz ameríndia, aqui e ali. Quero dizer, *rock*, *jazz*, samba, choro, salsa e *merengue*, todo mundo hoje reconhece como música negra da América. Mas também é música índia, e branca – essas formas aqui nascidas partilham as três vertentes.

Isso salta aos olhos no *rock*: aquela pegada, aquela batida, aquela loucura, aquela revolta são diretamente filhas das contas e cantos e ritmos e vocalizações das cerimônias e danças indígenas. Entendamos que a América é o lugar da mistura não só de ritmos, como de sons e complexidades sonoras, um vasto campo no qual as harmonias várias vigoram.

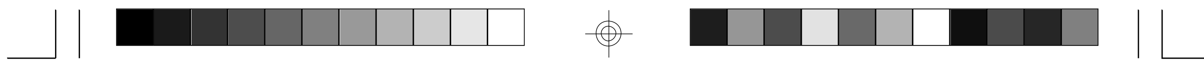
Em geral, uma pessoa terá pouca dificuldade para classificar as combinações tonais, a partir de sua consonância e dissonância. Provavelmente, fará consistentemente essa classificação, em diferentes ocasiões. Além disso, muitas outras pessoas concordarão estritamente com seu julgamento.

Mas há provas muito claras – obtidas pela comparação de julgamentos musicais em culturas diferentes – da grande variação na maneira pela qual podem ser percebidas a consonância ou a dissonância de uma combinação tonal específica. Além disso, as pessoas podem mudar suas próprias percepções a respeito da consonância e da dissonância, através da experiência e do treino musical.

Apesar destes fatores pessoais e culturais, a consonância e a dissonância são determinadas, em grande parte, pelo padrão de estímulo físico. Se fazemos uma combinação de tons, com ondas de frequência de 200, 400, 800 e 1.600 ciclos por segundo, a maioria (percebam bem: a maioria, não todos) a ouvirá como extremamente consonante.

A combinação de frequências de 100, 200, 300, 400, 500 etc. também tenderá a ser percebida como consonante. Observem que estas frequências são todas múltiplos simples da frequência mais baixa (100).

> De outro lado, a combinação das frequências desconexas 105, 173, 171, 497, 582 tem grande probabilidade de ser percebida como dissonante. Portanto, a regra geral parece ser: a característica da consonância tende a estar ligada,



> estreitamente, a algumas constantes matemáticas, de relações entre as frequências misturadas. Inversamente, a dissonância tende a estar ligada a **irregularidades** de relações nas frequências de ondas físicas[47].

Isso muito provavelmente significa que há duas grandes faixas de percepção musical no ser humano, que se combinam: a natural, expressa pela relação física do som com a sensação corporal que provoca (e mesmo aqui há variações individuais e culturais, isto é, sociais), e a cultural, que condiciona os indivíduos a determinadas percepções e expectativas sonoras, isto é, melódicas, rítmicas e harmônicas.

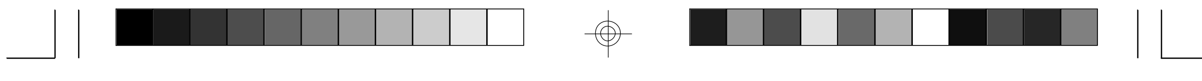
O que acontece na América, o nosso continente, que colocou bem misturadas três heranças musicais tão distintas, é a fusão de algo muito novo e, ao mesmo tempo, muito plural, muito branco, mas muito negro e muito vermelho (e amarelo) também.

E, ainda, a abertura para uma riqueza, uma palheta de opções melódicas, rítmicas e harmônicas bem maior. Não é à toa que a música orqu/estral eru/dita euro/peia se modi/ficou tanto quando os composi/tores passaram a conhecer as outras mat/rizes, principalmente a americana.

Por exemplo, Dvořak, quando foi convidado a dirigir o Conservatório de Nova Iorque e a produzir uma música mestiça com característica do novo povo, revolucionou padrões musicais ao colocar, assumidamente, elementos africanos e indígenas na sua Sinfonia n. 9 em mi menor, opus 95, *Do Novo Mundo*, que vai servir de exemplo posterior/mente para as composições orquestrais dos filmes de faroeste.

Ainda outro fator. O aparecimento das gravadoras foi determinante para a evolução e os rumos que a música passou a apresentar no século XX.

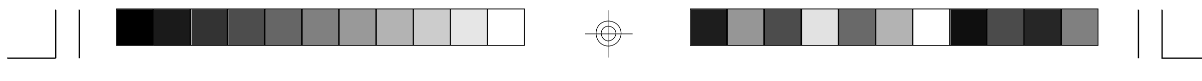
> O fonógrafo foi inventado por Edison sob a forma de cilindro e aperfeiçoado para o disco por Emile Berliner. No Brasil, o introdutor foi Frederico Figner, mais conhecido como Fred Figner, que para cá trouxe o invento



em 1902 e aqui lançou as primeiras gravações seja sob a forma de cilindro, seja sob a forma de discos ou chapas, como eram chamadas.
Estas gravações figuram na discografia brasileira como as gravações mecânicas no período de 1902 até 1927, quando tiveram início as gravações elétricas.
As mecânicas são conhecidas como os discos da Casa Edison e as elétricas já receberam o nome dos novos fabricantes: Odeon, Victor, Columbia, Brunswick e Parlophon. Foram as primeiras marcas do mercado.
Em 1931, a Parlophon foi absorvida pela Odeon. A Brunswick deixou o mercado brasileiro por esta época e, em 1945, a Columbia passou a se chamar Continental.
As marcas Star, Sinter, Todamérica, Copacabana e outras vieram depois, no final da década de 1940 ou início da década de 1950.
Mais para o final, já próximo da década de 1960, surgiram uma infinidade de marcas de vida efêmera, mas que nem por isso deixaram de ser importantes porque vamos encontrar nelas o registro da música de muito compositor de renome e, até mesmo, alguns cantores que marcaram época no Brasil.
Estes discos registraram toda a cultura musical brasileira de 1902 até 1964 quando desapareceram do mercado, dando lugar aos *long-plays* que, no Brasil, começaram a ser fabricados em 1950. /.../[48].

Dois fenômenos diferentes, e que foram igualmente determinantes, estão aglutinados ali, no início do século XX, no Brasil, e os dois se integram para propulsionar o que seria a música popular brasileira. Além do surgimento das gravadoras, a aparição entre nós do rádio, essa criação do gênio croata Nikola Tesla[49], que, além de inventar o rádio (com patente anterior a Guglielmo Marconi) e milhares de outros artefatos, é o idealizador do motor elétrico e da corrente alternada.

A primeira transmissão radiofônica realizada no Brasil ocorreu na Exposição do Centenário da Independência

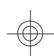


> do Brasil em 1922, mas a primeira estação a transmitir regularmente foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro – PRA-A – inaugurada por Roquete Pinto e Henrique Moritze em 20 de abril de 1923. A esses dois pioneiros juntaram-se outros, como Elba Dias, que fundou logo a seguir a Rádio Clube do Brasil – PRA-B –, e um grupo pernambucano que, em 17 de outubro de 1923, iniciou as trasmissões da Rádio Clube de Pernambuco.
> Os primeiros anos do rádio foram difíceis: muita música clássica, muita ópera e muita colaboração graciosa de alguns artistas da sociedade. Aos poucos, porém, foi se firmando e, ao final de 1926 e início de 1927, quando as gravações deixaram de ser mecânicas para se tornarem elétricas, surgiram os primeiros artistas para disputar a preferência dos ouvintes: Gastão Formenti, Vicente Celestino, Francisco Alves, Patrício Teixeira, Augusto Calheiros, Elisinha Coelho, Albênzio Perrone, Mário Reis e outros.
> Mais emissoras foram aparecendo: Rádio Educadora, Rádio Mayrink Veiga, Guanabara, Cajuti, Ipanema, Jornal do Brasil, Tupi, Philips (depois Nacional), Transmissora (depois Globo), e assim sucessivamente.
> Em 1930, pode-se dizer, o rádio estourou no Brasil, dando início ao que se pode chamar de a Era do Rádio no Brasil. Foi o maior veículo de comunicação, divertimento e formação cultural no País até meados da década de 1960, quando a televisão tomou-lhe o lugar /.../.[50]

Na verdade, a música popular brasileira se fez no século XX com a fusão dessas novas modalidades (*shows*, programas ao vivo, festivais, Carnaval) e tecnologias (vitrola, gravadora, rádio, cinema, TV), constituindo, tudo isso junto, o circuito que dá o meio onde se desenvolve a arte musical. No final do século, a tudo isso, se juntou ainda a informática, que são os recursos computadorizados, e a Internet.

Vidas paralelas:

Hyldon, no programa *Zoombido: A canção não pode parar*, de 2009, quarta temporada, do cantor e compositor Paulinho


Moska[51], exibido no Canal Brasil, contou que, nos anos 70, gostava muito de ler ficção científica, por exemplo Isaac Asimov e Arthur C. Clarke, e ficava imaginando que, se o mundo se acabasse numa guerra e não sobrasse nada da humanidade, só o seu disco, e homens de outro planeta chegassem aqui e o ouvissem, ele seria o único representante do que fora o mundo: "É muita responsabilidade!".

É exatamente assim que se faz música, que se faz arte; para ser a voz do melhor que pudermos ser, o representante do espírito que vem em nós para todos os tempos, todos os lugares, a presença intempestiva de uma visão.

Hyldon é muito importante por fortalecer com seu estilo próprio e forte a linha de fusão de música popular brasileira e *soul*, que tem nele, Cassiano e Tim Maia os maiores representantes precursores. Não é à toa que os três fizeram dois discos juntos[52].

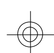
Ao lado da Academia Brasileira de Letras[53], existe uma casa chamada Bar Academia (há outro com o mesmo nome, em São Paulo). A TV Manchete de Adolpho Bloch (jornalista e empresário ucraniano, naturalizado brasileiro, dono da revista e da editora com o mesmo nome da emissora de TV), durou de 1983 a 1999. No ano da inauguração, ela produziu o programa *Bar Academia*, dirigido por Maurício Shermman e apresentado por Walmor Chagas, tendo Sérgio Cabral e Geraldo Carneiro como entrevistadores[54].

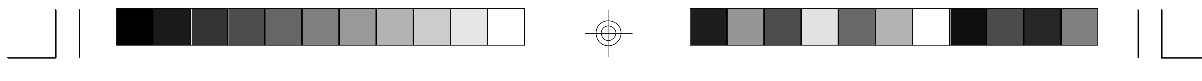
O cenário era um bar, que era uma espécie de Academia Brasileira de Letras e Músicas da MPB, e cada compositor que era foco do programa tinha um patrono, em cuja cadeira se sentava, e de quem ele seria seguidor. Por exemplo, Chico Buarque sentava na cadeira de Noel Rosa (coisa que, fora do contexto do programa, ele recusaria, dizendo-se influenciado por muita coisa de várias épocas, inclusive Noel, e outros sambistas do tempo dele). Paulinho da Viola foi apresentado no programa como sendo o sucessor de Cartola.

> Foi Hermínio [Bello de Carvalho] quem levou Paulinho da Viola ao bar e o apresentou a Cartola, em 1964. "Certa









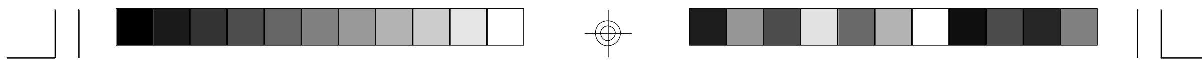
> vez, em um programa de televisão, perguntaram a ele quem poderia ser seu sucessor. Ele disse que era eu. Para mim, foi uma honraria, não estou à altura de ser sucessor do Cartola. É voz corrente que ele era uma pessoa especial, com toda a obra que deixou, com muito lirismo e poesia. Eu agradeço muito ao Cartola por todo apoio, generosidade e incentivo que me deu", diz Paulinho da Viola[55].

Paulinho declarou que não há um sucessor de Cartola, porque este era único, o que, na verdade, vale para todos os criadores.

Os filhos de John Lennon, Julian e Sean, têm a voz com um timbre semelhante ao dele, que faz lembrar a do pai, mas, por outro lado, não são nem parecidos com ele. Assim também ocorre com Maria Rita, filha de Elis Regina, e Wilson Simoninha e o criativo e talentoso (todos os filhos aqui citados o são, só que este precisa ser especificado) Max de Castro[56], filhos do grande e renovador intérprete Wilson Simonal, outro elemento fundamental para o desenvolvimento da MBP e do samba, e que foi tão injustiçado, o que é, em parte, mostrado no documentário *Ninguém sabe o duro que dei* (2009), dirigido por Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal[57].

Paulinho da Viola mostra uma longínqua semelhança física com Cartola, alto e magro; e bem mais o seu caráter, bom e suave, tranquilo, parece com o de Cartola, qualidades que transparecem nas músicas dos dois.

> Angenor de Oliveira (1908-1980), o mestre Cartola é considerado por músicos como Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola como maior sambista de todos os tempos. Cartola não só fundou a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, como lhe deu nome e as cores verde e rosa (para quem dizia que as cores não combinavam, ele respondia: "Ora, o verde representa a esperança, o rosa representa o amor, como o amor pode não combinar com a esperança?"). Muito gravado pelos



> grandes cantores da década de 30, ele desapareceu e somente no final década de 50 foi encontrado pelo cronista Sérgio Porto trabalhando como lavador de carros.
> Ele e sua esposa Zica fundaram na década de 60 o bar Zicartola no centro do Rio de Janeiro, que foi um polo irradiador do samba e onde surgiram vários talentos. Somente aos 65 anos conseguiu gravar seu primeiro disco. Seus dois primeiros discos gravados por Marcus Pereira são marcos da música brasileira e obrigatórios na discoteca de qualquer um que goste samba. /.../[58]

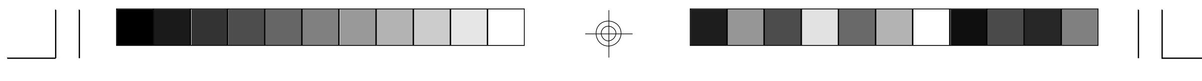
Paulinho é grandioso na sua visão filosófica também (neste sentido, segue a linha tão exclusiva de Noel, o legítimo "filósofo do samba", que escreveu cheio de polissemia: "Eu tenho fama de filósofo amador"), mas é mais suburbano, mais contido, um lirismo de quintal e jardim, das casas populares (e, neste sentido, me lembra "Gente humilde", a melodia de Garoto para a qual Chico Buarque e Vinicius de Moraes fizeram a letra, que fala destas coisas: "São casas simples com cadeiras na fachada/E na fachada escrito em cima que é um lar").

Cartola, que se abeberava na poesia culta e na música clássica, sem ter tido educação formal, foi um revolucionário da harmonia, um intuitivo que criou harmonizações inusitadas e melodias belíssimas, que tangem o lírico e provocam profunda emoção, um genuíno autor romântico de *lieds* que são (sempre!) sambas.

Seus poemas se inspiram num arco que vai do Trovadorismo, Arcadismo, Romantismo e chega ao Parnasianismo. E isso com a maior qualidade, com genuína e nova emoção. Ele era leitor de poetas "clássicos", e os apreciava; há muito pouco de "moderno" nas letras sensacionais de Cartola.

Chico Buarque faz uma observação parecida, no documentário *Palavra encantada*.[59]

A ligação de base em Paulo e Angenor está na intuição do silêncio. Caetano escreveu que, "melhor que o silêncio, só o João", mas não é só o gênio baiano que faz uma música silenciosa; este é um segredo partilhado também pelos dois cariocas.



John Cage buscava a audição do silêncio, da luxuosidade e riqueza dos sons que ganham novos significados quando ouvidos esvaziados de sua funcionalidade, de seu atrelamento ao senso comum.

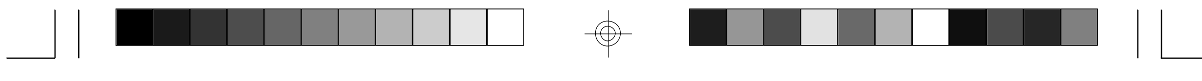
Pense numa partitura toda escrita só com figuras de silêncio, uma peça toda com o pianista sentado à frente do piano, sem tocar. Ouvir os sons que a plateia faz, seu incômodo, seu humor, como reagem, os ruídos dos seus corpos expostos. Ouvir os outros ruídos de fora da plateia, do espaço ou de outros espaços, agora redimensinados ou ressignificados.

E ainda podemos ouvir o próprio silêncio, que se abre em duas sensações: dos negativos dos ruídos que começamos a ouvir, como imagens luminosas que deixam sua marca na retina, e o silêncio mesmo, o não som.

Como o pintor Francis Bacon, que quer esvaziar a tela dos lugares-comuns, Cage quer despir o ouvido, limpar a gaiola da audição.

Na música popular mundial, só João Gilberto replica John Cage.

> Na era da imagem, o som não era. Ele é, e sempre será, um importante articulador de sentidos e informações. "Somos feitos de silêncio e som", diz a canção de Lulu Santos ("*Certas coisas*"). "Minha voz, minha vida, meu segredo e minha revelação", canta Gal nos versos de Caetano Veloso ("*Minha voz, minha vida*"). Noel Rosa, em "*Três apitos*", disse que "quando o apito da fábrica de tecidos vem ferir os meus ouvidos, eu me lembro de você". E assim vai o som, propagando imagens tão belamente sugestivas que nenhum outro código visual poderia fabricar, pois se trata de imagens que se desenham e se apagam no tempo, renascendo sempre com feições diferenciadas. Imagens singularmente configuradas, pois brotam na nascente da alma de cada indivíduo que se deleita aos acordes de uma sinfonia, aos versos de uma linda canção, aos efeitos de uma paisagem radiofônica.
> /.../ Narrador onisciente, o som se impõe, solicita o seu



> lugar de origem, pois diz a lenda – e toda lenda, se não verdadeira, é sonora – no princípio, era o verbo, e só depois se fez a carne-imagem. Quer-se ativo, vulcânico em lavas, aquecendo o ânimo das narrativas sonoras e audiovisuais, tecnologicamente bem nutridas, mas carentes de lampejos criativos. Não lhe fazemos bem sentando-o à margem da imagem, subjugando-lhe as forças inventivas de sua atuação enquanto um poderosíssimo regente de sensações, densas ou sutis. O som quer-se inteiro, pleno, em alto e bom tom. Quer libertar-se da condição de enfeite, adorno para a (in)festa, ação da imagem. Quer, e deve, mostrar sua própria imagem. Mesmo quando só exista o silêncio. E não há música mais bela do que a do silêncio. E "melhor do que o silêncio, só João" (Gilberto), cantou mais uma vez Caetano[60].

Mas há casos diametralmente opostos, e, por isso mesmo, geniais.

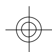
John Lennon buscava, dentro do *rock*, a pedra e o ritmo do grito primal, e isso bem no início, bem antes de fazer os Beatles, e depois e ao longo deles o que ele buscava não era a comunicabilidade e a sociabilidade, ou não só, ou a emoção sentimental e sexual que se esgota na satisfação do desejo se obtiver seu objeto, ou não, ou a transcendência do ocidente no acidente do encontro de outras revelações. O que ele buscava era seu, era o seu eu, não o que todos conheciam, mas aquele que ele sabia que tinha dentro de si.

Tal qual John (Cage, Lennon).

Tal qual é João[61].

Caetano Veloso, na canção "Outro retrato", do LP *Estrangeiro* de 1989, já fez essa brincadeira boba que estou refazendo aqui:

> *Minha música vem da música da poesia de um poeta João*
> *Que não gosta de música*
> *Minha poesia vem da poesia da música de um João*
> *Músico que não gosta de poesia*


Pois João Gilberto fez essa declaração, assim como João Cabral de Melo Neto fez aquela, coquetismos (talvez, pois Cabral declarou que não entendia ou percebia a música, pra ele era só ruído, e minha mãe sente a mesma coisa, sempre foi assim).

E, é claro, a poesia e a música de Caetano não vem só desses dois joões-ninguém. Por outro lado, os Novos Baianos, em *Infinito circular* (1997), já fizeram a outra brincadeira, de relacionar João e John.

> E Beatles viver, ouvindo João
> Assim como John
> Deixando marcas na imagem e nos som (e no som)[62]

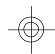
Um artista de duas caras, de duas faces no espaço/tempo. Assim é João: um artista do silêncio que produz o mais puro som, o caos silencioso que gera as criações mais inesperadas, o profícuo espectar. Ele olha pros dois lados, pra frente e pra trás, no sentido macro e micro, no tempo da música, que observou em Orlando, como tempo que se manipula, que se usa, que se inventa, sempre diferente, dentro do tempo do compasso; na melodia, na harmonia e no canto, um homem delicado como só os muito poderosos podem ser.

Pela importância da música para o ser humano, João afeta com sua reinvenção a área geral da convivência. Isso é próprio da música, desde que a humanidade surgiu. Mas agora, hoje em dia é mais ainda, porque a música é o grande veículo de sensibilidade dos meios eletrônicos e informáticos de comunicação.

> João Gilberto may well be the coolest man alive[63].

Bioi paralleloi:

Orlando Garcia da Silva nasceu em 3 de outubro de 1915, às sete horas da manhã, na Rua Augusta, hoje General Clarindo, bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, filho de José Celestino da Silva, ferroviário da Central do Brasil, e de Balbina


Garcia da Silva. João Gilberto Pereira de Oliveira nasceu em 10 de junho de 1931, em Juazeiro, Bahia, filho de Joviniano Domingos de Oliveira e Martinha do Prado Pereira de Oliveira.

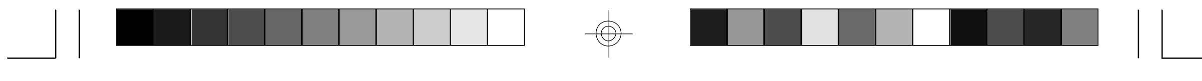
Em 23 de agosto de 1933, Orlando Silva foi atropelado por um bonde na Praça da República, tendo decepada metade do pé esquerdo. Em decorrência disso, ficou quase um ano em casa, ouvindo rádio e aprendendo canções; e também se habituaria à morfina, que voltaria a usar na década de 1940, devido a problemas nos dentes e nas gengivas, o que se supõe que lhe teria prejudicado a voz.

Em junho de 1934, Orlando Silva foi apresentado a Francisco Alves, levado por Bororó, da Rádio Cajuti, após várias tentativas frustradas. Chico ouviu a nova revelação dentro de seu carro, um Pontiac preto, placa 46-78, estacionado na Rua Chile. Às 21 horas do dia 23 de junho, deu-se a primeira e histórica apresentação de Orlando Silva, na Rádio Cajuti, na Rua 13 de maio, ao lado do Teatro Municipal; o compositor Cristóvão de Alencar é o apresentador do programa, no qual Orlando cantou primeiramente a valsa de Uriel Lourival, intitulada "Mimi".

Orlando registrou, na fábrica Colúmbia, suas primeiras gravações, para o Carnaval de 1935. O disco trazia, numa das faces, a marcha "Ondas curtas", de Kid Pepe e Zeca Ivo e, na outra, o samba de Kid Pepe e G. A. Coelho, "Olha a baiana".

Em 18 de junho de 1935, Orlando iniciou suas gravações na RCA Victor, registrando um noturno de Cândido das Neves, intitulado "A última estrofe", e a valsa-canção, também do mesmo autor, "Lágrimas". Este disco, porém, foi o segundo a ser lançado naquela fábrica.

A 3 de setembro de 1936, deu-se a primeira viagem de Orlando para fora do Rio, junto com uma caravana de artistas cariocas, a fim de inaugurar a Rádio Inconfidência, em Belo Horizonte; em 12 de setembro do mesmo ano, Orlando inaugurou a Rádio Nacional, cantando a valsa de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, "Caprichos do destino"; fora levado à Rádio Nacional por Ismênia dos Santos, em 1º de setembro.



Em 1937, ao retornar à Rádio Nacional, depois de uma triunfante excursão a São Paulo, onde se apresentou na Rádio São Paulo, na Rua Sete de Abril, o apresentador Oduvaldo Cozzi, ao anunciá-lo, disse: "Agora, depois de arrebatar São Paulo, para o enlevo de seus milhares de admiradores, ele, Orlando Silva, o cantor das multidões!".

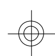
João Gilberto passou a estudar na cidade de Aracaju, Estado de Sergipe, em 1942; ao longo de quatro anos, frequentou dois colégios em regime de internato, sempre tocando na banda: tambor, marcação e caixa. Em agosto, Orlando deixou a RCA Victor e ingressou na Odeon, antes gravando um disco na Colúmbia.

Em 1946, João retornou a Juazeiro, ganhou do pai um violão e formou o conjunto vocal Enamorados do Ritmo. Em 1947, João se transferiu para Salvador, onde prosseguiu o curso ginasial, interno; terminou por abandonar os estudos pela música. No ano de 1949, em Salvador, João entrou para o *cast* da Rádio Sociedade da Bahia.

João Gilberto chegou ao Rio de Janeiro em 1950, com 19 anos, para integrar o conjunto vocal Garotos da Lua, que atuava na Rádio Tupi no programa *Viva o samba*. Em 1951, João Gilberto gravou dois discos 78 rpm com o conjunto para a gravadora Todamérica.

Orlando ingressou na gravadora Sony, gravando pelos selos Carnaval e Star, que se transformou depois na etiqueta Copacabana.

Em 1952, João Gilberto iniciou carreira solo e gravou um disco 78 rpm para a Copacabana. Em 1953, João integrou o conjunto Quitandinha Serenaders no *show* da boate Casablanca *Acontece que eu sou baiano*, e teve sua primeira composição gravada, "Você esteve com meu bem?". Além disso, participou como solista do *show Esta vida é um carnaval*, ainda na boate Casablanca. Em 1954, João integrou o conjunto Anjos do Inferno em temporada paulista. No ano seguinte, João Gilberto residiu por oito meses em Porto Alegre e seguiu, no final de 1955, para


Diamantina, Minas Gerais. Já Orlando Silva voltou para a Odeon. Em 1957, João retornou ao Rio depois de longa temporada com a família em Diamantina, Juazeiro, Salvador e, novamente, Diamantina.

Em 1958, João participou, em abril, da gravação de duas faixas em LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso; em julho, gravou em 78 rpm o samba-choro "Chega de saudade", de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, que logo se popularizou, e o samba de sua autoria "Bim bom".

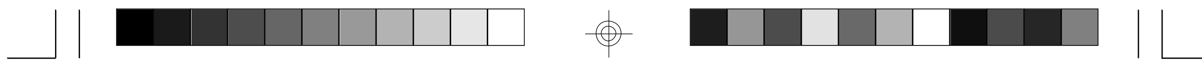
Em fevereiro de 1959, foi lançado o disco em 78 rpm de João, contendo "Desafinado", gravado em novembro do ano anterior, e "Hô-ba-lá-lá", gravado em fevereiro; em março, foi lançado seu primeiro álbum, *Chega de saudade*.

Em 1960, chegou ao mercado o segundo álbum de João Gilberto: *O amor, o sorriso e a flor*; João participou de programa na TV Rio com seu ídolo Orlando Silva e fez temporada na boate Arpège; depois apresentou-se em Salvador com Vinicius de Moraes, na Associação Atlética Banco do Brasil. No mesmo ano, nasceu seu filho João Marcelo. Enquanto isso, Orlando Silva gravou um só disco para o selo Mocambo, voltando em seguida à RCA Victor, onde permaneceria até 1962[64].

João Gilberto é o crisógono, o gerador do ouro e de uma geração de ouro, pra frente pra trás. João Gilberto, quando canta, mexe comigo profundamente, me comove, me sidera, me faz sorrir, chorar, ficar maluco, cair na gargalhada.

Orlando Silva influenciou o canto de Nelson Gonçalves e vários outros, como Roberto Silva, Gilberto Milfont, Gilberto Alves, Orlando Dias, Onéssimo Gomes, e, no âmbito da bossa nova, Lúcio Alves e João Gilberto, por exemplo.

Num polo, a cristalização do canto de Orlando, com Nelson Gonçalves, que endureceu a sua maviosa vocalização, num resgate do grande canto pela forma nova de cantar; no outro polo, João, que tornara ainda mais fluida a sua voz, na linha da continuidade daquela transformação e autocompreensão artística e brasileira que Orlando Silva trouxe. Veja bem: as duas vertentes



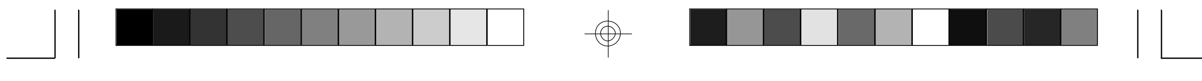
são ótimas, a voz maravilhosa e superpotente de Nelson engrandece o Brasil.

Ou, por outro lado, se vemos o rio que flui sem parar da voz de Orlando desaguar no incrível João Gilberto, também vemos nele a replicação, quer dizer, a resposta diferenciadora, do canto de Mário Reis (e por que não, e sim: Noel Rosa e Lamartine), um canto mais malandro e mais elegante, um canto mais fluente e menos cantante, e, por isso mesmo, tão musical quanto.

> Puxa, Francis, aqui com João Gilberto na casa do Gato (Barbieri) eu ouço um bolero, um tango e "Aquarela do Brasil" com a sagrada experiência de presenciar a criação: João é um deus, canta sem idioma, sua voz é um instrumento, os americanos deste clube esnobe, que é o Rainbow não sei o que, estão chupando o dedo diante do baiano cantando Luiz Gonzaga. Sabe o que João respondeu pros jornalistas quando lhe perguntaram por que não trocava Nova York por São Francisco? "Nova York é mais tan-tan-tan-tan", cantarolou João e em seguida saiu pela Rua 42 sapateando igualzinho Fred Astaire e numa liberdade de anjo, pessoa mais livre e desimpedida que já vi na vida[65].

Mas há uma outra genealogia do samba cantado por negros, no eixo Rio-São Paulo, que foram acrescentando doçura e inteligência na vocalização, na linha que vai de Luiz Barbosa a Vassourinha e a Ciro Monteiro, paralelos aos gênios mavioso de Mário Reis e maravilhoso de Orlando Silva.

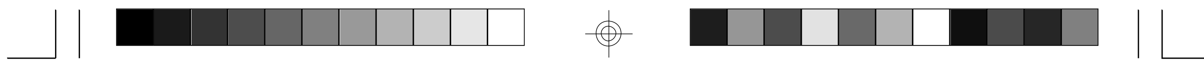
> Filho do Capitão Monteiro, um dentista e funcionário público, Ciro Monteiro foi talvez o mais típico dos cariocas. Nascido no bairro do Rocha (do qual ele tinha muito orgulho e se proclamava símbolo), em 28 de maio de 1913, o destino só poderia reservar-lhe a música como futuro. Sobrinho do pianista Nonô, um dos mais famosos do Rio de Janeiro, à época, acompanhador de Sílvio



Caldas, que ensaiava na casa da família Monteiro, Ciro cresceu em ambiente musical (que, no futuro, geraria seus sobrinhos Cauby, Andiara, Araken e Moacir Peixoto, cantores e instrumentistas), ouvindo e aprendendo.
Foi o próprio Sílvio Caldas que o lançou, pois, em 1933, quando a dupla que fazia com Luiz Barbosa (o cantor do chapéu de palha) se desfez, chamou Ciro para substituí-lo. Apesar do sucesso, cada um acabou para seu lado e, no ano seguinte, Ciro estava no *Programa das Donas de Casa*, da Rádio Mayrink Veiga, já batucando sua caixinha de fósforos, criando a marca registrada que o acompanharia por toda a carreira.
Como de hábito naquele momento, cantava em todas as emissoras, ao lado dos grandes cartazes. Até ter seu próprio grande sucesso, que veio do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues, com o samba "Se acaso você chegasse", em 1937, que ele gravaria na Victor, em 1938.
Figura humana de raras qualidades, Ciro é até hoje (faleceu em 13 de julho de 1973) exaltado por todos quantos o conheceram. Sua simpatia, bondade e bom caráter proverbiais abriam-lhe todas as portas durante a longa carreira, que nem uma enfermidade pulmonar conseguiu interromper. Recuperado, com voz pequena, mas conservando a bossa, a divisão e o vibrato, suas características marcantes, Ciro Monteiro foi senhor de uma das mais bonitas carreiras da música popular brasileira[66].

João escuta estuda estende entende e reinventa o samba, o que ele chama de samba, que é a música popular brasileira toda, e que se liga com ela, como com toda a música. No seu samba entram informações de vários outros ritmos e estilos e de outras músicas mundiais.

Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem num samba não
Porque o samba nasceu lá na Bahia



E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração[67].

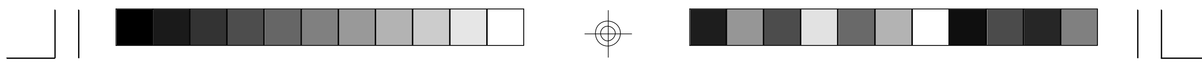
Foi uma clarificação do samba que aconteceu com Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Newton Mendonça, Baden Powell, Caetano Zamma, Carlos Lyra, João Donato, Johnny Alf, Roberto Menescal e Billy Blanco?

> Escutando-o se pode legitimamente duvidar dos limites habituais de espaço-tempo. Certamente para João eles não existem, ou são diferentes daqueles do resto dos mortais, mesmo dos mortais músicos. Como Parmênides, João Gilberto é imanente, existe, é, e a sua própria presença é uma bofetada em qualquer senso de história, da evolução estilística. /.../ João Gilberto vive de absolutos, de regras extremas, como todos os criadores que são responsáveis por um inteiro mundo expressivo... No seu mundo não existe o passar do tempo nem a história. Existe a emoção da descoberta da música como zona profunda da nossa compreensão[68].

A riqueza e complexidade plural e multimental da harmonia melódica e da melodia harmônica e rítmica de João Gilberto é um branqueamento do samba?

Duas vertentes do "samba": os saraus das tias baianas e seus amigos, dos quais vieram Donga, João da Baiana, Clementina de Jesus e Pixinguinha (um batuque africanizado e fricativo, percussivo e inventivo) e os morros (principalmente Estácio e Mangueira) de Ismael Silva e Cartola, dos quais vieram as escolas de samba, e, ao lado deles, Noel Rosa, mixando poesia literária cultura musical "branca" e esse samba dos morros.

As duas ou três linhas (afro-baianos, escolas das favelas do samba e a bossa de Noel) se encontram e se alquimizam e desaguam diferentemente nesses dois irmãos cósmicos: Tom e João.



(As chuvas torrenciais que inundaram o Rio de Janeiro em 1965 e 1966 foram chamadas de "águas de março", o que inspirou a canção de Tom Jobim).

Muitos cantores importantes que o Brasil teve nas décadas de 1960 e 1970 saíram de alguma forma de João. Os que vieram depois também.

> Quando eu canto, penso em um espaço claro e aberto onde vou colocando som. É como se eu fosse escrevendo em um pedaço de papel em branco. Tem que estar muito quieto para que eu produza os sons em que estou pensando. Se houver outros sons em volta, as notas que eu quero não têm a mesma vibração[69].

João influiu na forma de compor dos compositores contemporâneos e dos compósitos do próprio povo, porém.

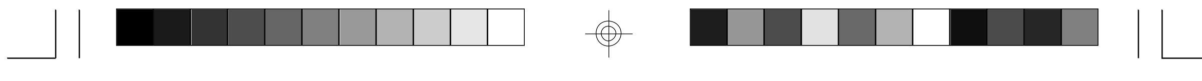
Caymmi influiu e inspirou o modo de cantar e compor de toda a música brasileira que se lhe adveio. E nada se parece com João, nada se parece com Dorival, nem seus filhos biológicos e musicais, Dori, Danilo e Nana, que cantam tão bem como ele, mas tão diferente.

Um exemplo dessa influência que flui: no início dos anos 70, Toquinho era um jovem de 18 anos aspirante a músico que estudava muito e tinha muito talento. Encontrou com Vinicius de Moraes na Bahia e se aproximou, fizeram alguma coisa juntos, mas não tinha ligado ainda. Vinicius o chamava de parceirinho.

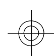
Toquinho conta que viu um poema muito lindo e bem feito, pronto para ser musicado, e alguém lhe contou que Vinicius o escrevera para que Dorival Caymmi o musicasse.

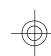
Toquinho roubou a letra e foi para São Paulo, onde ficou vários dias colocando música nos versos. Quando voltou à Bahia, mostrou a canção que fizera com Vinicius sem que este o soubesse. E Vinicius adorou a música e a aceitou. Assim se iniciou a sua grande parceria. A música é "Uma tarde em Itapoã".

Fala, João:



É uma coisa prática. Eu estava lá, nos Estados Unidos, mas sempre estive aqui, no Brasil, em coração e pensamento. No momento em que senti que estava tudo bem por lá, que a música brasileira era um fato real, definitivo, então achei que podia voltar. E aqui estou. Porque agora é a hora; antes, voltar era um luxo a que eu não tinha direito. /.../ Meu trabalho foi sempre com a música brasileira. Com o samba, nossa música infinita. Aquilo que as pessoas chamam de bossa nova e que eu chamo de samba, de música brasileira – ampla, rica, infinita, sobre a qual o artista pode criar o seu fraseado pessoal. Fazer essa música lá fora é fácil: eles nos respeitam. Vêm e vão gerações, e o amor e a admiração aumentam pela nossa música. Muito mais do que aqui, no Brasil. Esta é a verdade: o respeito maior é deles e não nosso. O Brasil ainda não se apercebeu da importância que lhe é dada lá fora em termos de música. É por isso que eu não penso em bossa nova. Penso em samba. Música brasileira. E é por isso que fiquei por lá...[70]

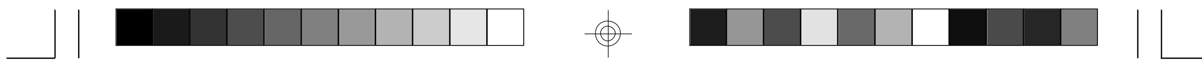




Foi de João, imitando João, a partir dele, querendo cantar igual a ele, e sem conseguir, e assim inventando o seu canto, que começaram a entoar Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben Jor, Roberto Carlos e muitos outros, tantos. Ficaram tantãs. João Gilberto enlouqueceu o Brasil. João Gilberto cura o Brasil.

Era necessário um contrabaixo? Ele está no polegar direito de João. Talvez um teclado para a harmonia? Nós o temos nos dedos da mão esquerda. Acaso uma bateria para marcar o ritmo? Inútil. Os quatro dedos da mão esquerda encerram todas as cadências imagináveis. E se incorporássemos uma flauta? Vã sugestão: a voz de João encerra a sedução dos traços sutis e dos fraseados irrepetíveis. Dá para pedir mais?[71]

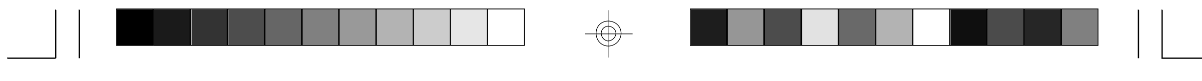
Não sei se alguém já percebeu a profunda relação que há entre a gravação do choro "Carinhoso", de Pixinguinha e João



de Barro, por Orlando Silva, em 1937, e do samba-choro "Chega de saudade", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravado por João Gilberto em 1958.

> João Gilberto è considerato l'inventore della bossanova. Dal ritmo della sua chitarra si può dire che sia nato un nuovo beat. Ha inventato un nuovo stile di cantare e di suonare, caratterizzato da un volume di esecuzione molto basso e da una grande carica emozionale. Il tipico ritmo del samba, che generalmente richiede una sezione intera di percussionisti, è tutto condensato nei movimenti alternati della dita di João. Con questa premessa possiamo così dire che João Gilberto è la bossanova, come la bossanova è João Gilberto. La fama di questo artista è nata alla fine degli anni 50 quando uscirono, prima in Brasile e poi nel resto del mondo, i primi dischi con la canzoni scritte, per lo più, da Antonio Carlos Jobim. Era decisamente una ventata di aria fresca; dal tocco morbido e prezioso di João e dalla penna di Jobim (a metà strada tra conservatorio e favelas, fra Bach e Villa Lobos) scaturivano i colori e i profumi di una raffinata sobrietà ritmica e nascevano malinconiche e lunari atmosfere esistenzialiste. La voce che dava anima a tutto questo, era quella di João Gilberto, che spesso si accompagnava solo con la sua chitarra. João, nato a Bahia nel 1931, aveva imparato a suonare la chitarra da autodidatta dopo aver esordito musicalmente come batterista. Il brano "Desafinado", registrato nel 1957, sconvolse letteralmente le classifiche discografiche del tempo e lanciò qualcosa di veramente nuovo; non una moda, bensì un qualcosa che sarebbe durato indelebilmente nel tempo a venire. /.../[72]

Caetano, em *Verdade tropical*, bem como Nelson Motta, nas suas *Noites tropicais*, concordam com o fato de que Juca Chaves pegou carona no sucesso da bossa nova, por exemplo, com a canção crítica disfarçada de homenagem para o Juscelino Kubitschek, "Presidente bossa nova". Já Carlos Lyra falou que a bossa nova tem relação com as cantigas trovadorescas provençais.



Que engraçado! É de lá que vem o Juca. E Artur da Távola comentou que João Gilberto vem da linha direta de cantor de Mário Reis e Noel Rosa. Que gozado! É de lá que vem o Juca. Também.

Caso único na nossa cultura, Juca Chaves é um autêntico menestrel, com formação musical clássica e conhecimento dos principais idiomas europeus, que compõe no estilo melódico e harmônico tanto derivado de Provença quanto da Lusitânia, e, ao mesmo tempo, com o sabor, várias vezes, de modinhas coloniais e modas de viola interioranas.

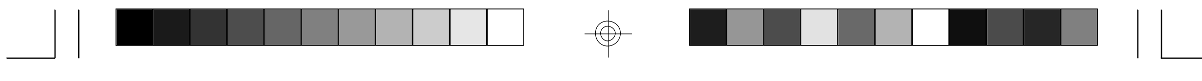
E Chico? Também fez cantigas de amor trovadorescas, como seu "Acalanto" (ou "Acalanto para Helena"), do LP *Construção*, de 1971, uma cantiga minimalista, no subgênero da *berceuse*, mas com melodia de sabor medieval e/ou renascentista.

E o samba de Chico? O samba de Chico[73] é coisa séria. Quase bossa nova. Quase tropicalista. Na música "Construção", do mesmo LP, temos algo que eu chamo de samba progressivo, como estava acontecendo com o *rock* naquela época. Também em "Deus lhe pague" e "Cotidiano". Mas não é nada disso. E mais: se algum artista da literatura e letras e canções da MPB pode ser considerado tropicalista é ele. E por quê?

Chico Buarque é o mais mascarado dos poetas compositores do Brasil. Ele é um grande falsificador, e sua verve fabuladora, enganadora, mimética muito influiu para liberar a mentalidade brasileira, e influenciou outros poetas cantores do século XX, especialmente Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, depois atingindo muitos outros da sua e das próximas gerações num efeito cascata.

O tropicalismo, por essas e outras, se constituiu muito como um negativo do trabalho de Chico, ponto por ponto, desde o início, como confessou Caetano em seu livro que traz a sua verdade tropical, desde "A banda", "Alegria, alegria", e por toda sua obra e a de Gil, que com Chico compôs "Cálice". Porque ele liberava a fala.

E o elemento mais popular com "A praça", de Carlos



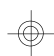
Imperial, outra marchinha que replicava a banda e a alegria, alegria, como um retorno potencializado do popular, suburbano e interiorano, visto de uma forma boa, e não com o tédio que aí viram Caetano e Chico. Veja bem, o genial e injustiçado Imperial resgata algo a favor de nosso povo e nosso país, que Chico e Caetano haviam "malbaratado", genialmente, também proficuamente.

Lembremos a sua filiação real. O pai de Chico é Sérgio Buarque de Hollanda, corresponsável por três revoluções do pensamento literário brasileiro, e consequentemente do social: como participante e incentivador do Modernismo e da Semana de Arte Moderna de 1922, como crítico literário e editor da revista *Estética* junto com Prudente de Morais Neto, o ótimo crítico, jornalista e poeta bissexto Pedro Dantas[74], e como historiador, pensador da sociedade brasileira.

Chico é um cara comum, muito comum. Inteligente, culto, isso ele é, mas é comum, gosta de futebol e do Fluminense, e possui seu próprio time, o Polytheama, e seu campo de futebol amador. E, além disso, adora caminhar pelas ruas da cidade.

> Eu gosto muito de andar. Eu sou um andarilho contumaz. No Rio, apesar das ladeiras, eu ando bastante. Mas me param muito na rua e oferecem carona, pensando que eu estou com o carro quebrado. Ninguém anda nessa cidade! "Olha o Chico!!! O que está fazendo aí?" "Eu tô andando." As pessoas ficam com pena de mim subindo a ladeira e tal... Eu ando, se puder, duas, três horas seguidas. Adoro cidades. Adoro entrar num buraco e me perder num bairro. Isso aqui fica um pouco difícil. "Lá fora você faz mais isso?" Faço sem parar. Só gasto sapato. Aqui eu faço também. Eu procuro não me incomodar. Como eu disse, não saio por aí com ares de celebridade[75].

Mas Chico problematiza o comum, o senso comum, o lugar-comum, o opressivo comum. As letras de canções, assim como as poesias muitas vezes, na maior parte das vezes, são "feias" e

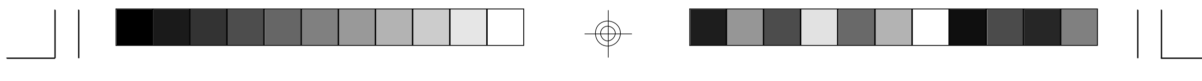

feitas como macarrão, muitos fios lisos e amarelados, todos iguais, do mesmo tamanho, cada fio é um verso, com o mesmo peso, o mesmo tom, o mesmo gosto, investimento no tédio que é estilístico, faz parte da composição, da "construção".

Em Chico tudo se dá de uma forma mais artesanal, como se cada fio do macarrão fosse feito a mão com um formato, aroma, cor e sabor diferente, assim ele se relaciona com os versos e, consequentemente, com as frases da melodia, pois ele é antes de tudo um ser livresco, um intelectual deslocado, que se viu como um pivete na rua quando jovem, roubando carro. Isso era por desfastio e bravata, como quem arrebata um beijo.

E depois o jogo e o samba, ele era só um garoto que jogava sinuca, fazia samba e bebia cachaça. Ele encarna de uma forma muito engraçada o grande desejo dos homens de letras do Brasil de ser malandro, sambista e povão, sem o ser, ele é sempre o mesmo ser, um atravessador de cordões, como um ultrapassador de velocidades e prisões.

Fala-se muito que poucos compositores ou nenhum como ele conseguiu dar voz à coisa feminina nas canções e na poesia da nossa língua, mas não é bem assim. Ele mesmo falou, na entrevista do DVD de 2005, que isso foi uma tradição da música popular brasileira até meados do século XX porque quem compunha eram os homens e havia – e há – muitas cantoras mulheres, que agora há mais compositoras mulheres, só que às vezes as compositoras mulheres querem ser como homens, falar a coisa dos homens, e estes querem escrever e compor as coisas das mulheres. Há homens que são homens que gostam de se vestir de mulheres, há homens que não gostam de se vestir de mulheres, só para suas mulheres; há homens que cantam como se fossem mulheres, e homens que vivem e amam como são mulheres, e há homens que não são uma coisa bem definida, e que podem ser tudo na vida, esses somos nós. Viva Sartre!

Mas o que é engraçado é que, nessa coisa erótica, Chico é um dos raros a cantar tão bem a alma masculina, veja só. Isso é porque ele é um erótico, por isso entende do laço de união.

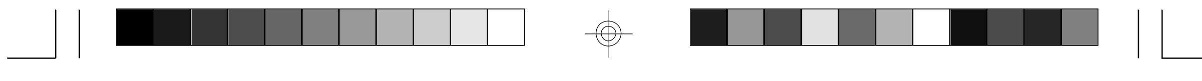


Um exemplo emblemático é "Tatuagem", da peça *Calabar*, escrita com Ruy Guerra. Ficou primorosa a gravação de Elis Regina, erótica e cheia de entrega, mas, se olharmos bem, a canção é entrega do homem para a mulher e da mulher para o homem, ela vale nos dois sentidos, tem mão dupla, é andrógina.

Já "Você vai me seguir", da mesma peça, e "Caçada", do filme *Quando o carnaval chegar* (direção de Cacá Diegues, 1972), com Chico Buarque, Nara Leão, Maria Bethânia, Hugo Carvana, Antonio Pitanga, Ana Maria Magalhães, José Lewgoy, Elke Maravilha, Wilson Grey (o cara que mais fez filmes no mundo), até Scarlet Moon está nesse filme, mas, como eu dizia, essas duas canções mergulham fundo na afetividade, na sexualidade e na sensualidade masculina, como poucas vezes fez alguma arte.

Chico Buarque mesmo pensa que letra de música não é poesia, o que é opinião corrente nos meios literários, até como preconceito. Eu penso que poesia se define pela forma do verso e pela força do verbo, não importando, quer dizer, importa o suporte, ele faz parte da sua composição, mas a poesia não se define ou não pelo suporte: escrita, falada, cantada, pintada ou computadorizada. Na maioria dos casos, é fraca; às vezes, é forte, seja como letra escrita, seja musicada. Em Chico, essa poesia é sempre muito forte.

Agora, pretender como Marina Lima, que Antonio Cicero se compare a Carlos Drummond de Andrade é piada de mau gosto. Mas, não por escrever só letras, mesmo porque ninguém escreve só letras, todos falam na sua tradição de literatura oral pessoal, ágrafa, todos ou quase todos escrevem no papel, na areia, no computador, às vezes. É por não serem tão bons, não terem as mesmas dimensões, altura, largura, profundidade, tempo, que os versos de Antonio Cicero não se comparam aos versos de Drummond, que as tem, ou aos de Chico, que esse sim, se compara (e faz algumas brincadeiras de pastiches pós-modernos com Drummond, como por exemplo "Flor da idade" com "Quadrilha" e "Até o fim" com "Poema de sete faces"), e também as tem, muito bem.

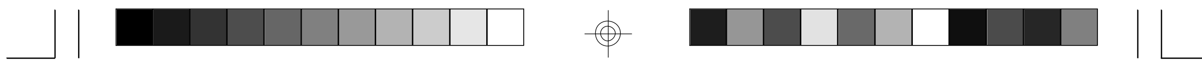


Seu maior defeito, voltando ao Chico, é uma das suas maiores qualidades: sua linearidade. Como no estopim do tropicalismo, um sismo com o qual ele nada teve e teve tudo a ver, na tevê.

A bossa nova não ficou parada no passado, ela continua sem solução de continuidade, sendo que o próprio João Gilberto entrou pelo século XXI cantando como ninguém, e ainda se refaz em Chico Buarque, Edu Lobo, Carlos Lyra, Carlinhos Vergueiro, Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Elis Regina, Maria Rita, Roberto Menescal, Leila Pinheiro, Joyce, Antonio Adolfo, Paulinho Tapajós, Fernanda Takai, tantos, alguns sambas esporádicos de roqueiros bossa-nova, como Rita Lee, Cazuza, Lobão, Guilherme Arantes e outros (antológica da bossa nova é a gravação de "*Beat* acelerado" assim, com versos no francês suíço da sua colônia sulista, no LP do Metrô). E a continuidade possível que há nos baianos, nos velhos e nos novos (mesmo certo Carlinhos Brown), até chegar ao carioca Celso Fonseca, que já lançou o LP *Minha cara* (1986), e os CDs *O som do sim* (1993), *Sorte* (1994), *Paradiso* (1997), *Juventude/Slow motion bossa nova* (2002), sendo estes uma trilogia em parceria com Ronaldo Bastos, e *A onda que se ergueu no mar* (2002), título obtido do verso de "Wave", de Tom Jobim.

> O samba sempre teve uma característica provocadora, faz parte da história do gênero, desde Noel, Ismael, Assis Valente, Wilson Baptista. O samba é meu estilo de música favorito. Samba é tudo[76].

*Juventude/Slow motion Bossa Nova*, com letras de Ronaldo Bastos, arranjos do autor e de Eduardo Souto Neto, com patrocínio secreto de Washington Olivetto, traz a deslumbrante faixa título, digna do que de melhor se compôs na velha bossa nova, com sua letra em inglês, comercial com Gisele Bündchen, que é como Gisele e ultrapassa todo o comercial (a canção é usada numa propaganda de sandália, que mostra Gisele nua com o corpo todo tatuado, em desenhos que vão se fazendo, em movimento lento, pela sua pele).



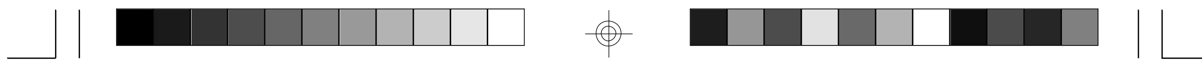
> Quem não se orgulha de Gisele? Quem não sente um friozinho na espinha e um calor no coração quando vê a concentração de beleza que há em seu rosto? Que grande mistério para o mundo é a evidente brasilidade de Gisele! Com esse prenome francês e esse sobrenome alemão, com esses cabelos alourados e esse tipo caucasiano, Gisele é tão brasileira quanto Garrincha. Quem conseguir explicar isso terá explicado o Brasil. E como se explica que essa que é uma das mulheres mais lindas que o homem já conheceu tenha um ar tão amigo? Quem não está apaixonado por Gisele? E quem – estando apaixonado por ela – não se espanta que uma deusa dessas não inspire medo? Ela não parece uma noiva careta nem uma chave de cadeia. Ela – o rosto, a pele, o corpo de Gisele – é uma permanente promessa de felicidade[77].

Outro poeta e compositor e cantor que se faz de maneira linda, a partir da recriação da bossa nova, é Péricles Cavalcanti, que nasceu no Rio de Janeiro, em 21de setembro de 1947, filho de mãe baiana e pai pernambucano, foi criado em São Paulo, onde estudou filosofia, e morou em Londres e Paris entre as décadas de 1960 e 1970.

Dele, Gal Costa gravou no LP com Gil e Caetano, *Temporada de verão*, a música "Quem nasceu?". Outros artistas que gravaram Péricles Cavalcanti: Caetano Veloso, Lulu Santos, Adriana Calcanhotto, Arnaldo Antunes, Simone, Cássia Eller, Arrigo Barnabé, Fafá de Belém etc.

Em 1991, Péricles lançou o CD *Canções* (Polygram), depois *Sobre as ondas* (Radical Records, EMI, 1995), *Mil e uma* (trilha sonora do filme homônimo de Susana de Moraes, 1996) e *Baião metafísico* (Trama, 2000).

E a Banda Los Hermanos? Formada por Marcelo Camelo (vocalista e guitarrista), Rodrigo Amarante (flauta transversa, *backing* vocal e guitarra), Rodrigo Barba (baterista) e Bruno Medina (tecladista). Marcelo Camelo cursou jornalismo, Bruno Medina fez publicidade, ambos na PUC. As composições de Marcelo Camelo são surpreendentes, pois parecem misturar bossa



nova e *rock* de uma maneira nunca antes realizada, sinalizando as canções de Tom Jobim e Antonio Adolfo e Tibério Gaspar. A banda já lançou os seguintes CDs: *Los Hermanos* (1999, Abril Music), *Bloco do eu sozinho* (2001, Abril Music), *Ventura* (2003, BMG) e *4* (2005, Sony/BMG).

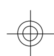
Outra banda que dá continuidade com alento aos movimentos da bossa nova e do tropicalismo (considerado um novo momento da bossa nova) é Pedro Luís e a Parede, com fusões de ritmos ambientadas originalmente no movimento mangue beat (que estourou com Chico Science e Nação Zumbi), mas que tem muito de Jorge Benjor e do que de melhor a música brasileira produziu nos anos 1970, como os Secos e Molhados (que haveriam inspirado a criação do grupo Kiss ao se recusarem a gravar com um som mais *heavy* para o mercado internacional, segundo depoimento de Ney Matogrosso).

Não foi à toa que Pedro Luís e a Parede gravaram com Ney o disco *Vagabundo*, que também foi *show*, DVD e especial do Canal Brasil[78].

Pedro Jóia toca alaúde e violão, e o seu alaúde já está brasilificado, se carrega do violão à brasileira, do cavaquinho e do bandolim, o que é um passo avante e uma renovação tanto da MPB quanto do alaúde ("sou um tupi tocando um alaúde", escreveu Mário de Andrade no livro de poemas *Pauliceia desvairada*; Juca Chaves usa uma mistura de violão com alaúde, feita especialmente para ele, e antes usava a craviola, uma viola com som de cravo; Caetano Veloso se fez acompanhar de um real em "Sete mil vezes", do LP *Cores, nomes*, mas o músico que tocou com ele ainda não sabia tocar o instrumento).

A banda também batuca numa parede, o seu percussionista batuca a parede, que vira instrumento musical, como no *show* infantil de Adriana Calcanhotto, em que o músico usa uma garrafa de refrigerante PET dois litros para batucar um samba, todos filhos de Hermeto Paschoal, que toca qualquer coisa, mesmo, e de João Gilberto, que canta como todos e para todos.

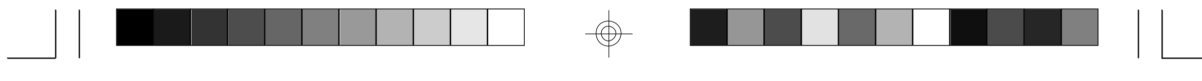
A bossa nova, no despertar do século XXI, ganha novos rumos e adeptos da mistura com *jazz*, *reggae*, *dub*, *lounge* (há uma


gravadora na Eurora especializada nessa nossa nova bossa nova, a Ziriguiboom – ouviram o ziriguidum do Sargentelli e transcreveram errado, ou fizeram uma brincadeira com *boom* do ziriquidum) nos trabalhos da filha de João, Bebel Gilberto, Lisa Ono, Apollo Nove, que estreou em 2005, antes no mundo, depois no Brasil, com o CD *Res inexplicata volans,* no qual tocaram João Parahyba (do Trio Mocotó), Pupilo (do Nação Zumbi), Dadi (de A Cor do Som) e Lenny Gordin, o "Jimi Hendrix do tropicalismo, que pirou, queimou as mãos e voltou numa órbita à parte" (Tárik de Souza, *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 1, esqueci de anotar a data!) e sua amiga e colega (*idem*) Céu (Maria do Céu Whitaker Poças), que estreou lançando um bonito CD com seu nomezinho, grande nome, grande voz, imensa musicalidade.

Por falar em samba, falemos de Luiz Melodia. Luiz Carlos dos Santos nasceu em 7 de janeiro de 1951, filho de Oswaldo Fernandes dos Santos, instrumentista, e Eurídice Rosa de Oliveira, costureira, no Estácio. Começou, mas não completou, o curso ginasial na Escola Pedro Varela. Em 1963, fez uma dupla musical com Mizinho, e, em 1964, formou o conjunto Os Instantâneos, com Mizinho, Manoel e Nazareno. Entre 1964 e 1972, trabalhou como caixeiro de loja, vendedor no bar da Academia Guanabara de Halterofilismo, tipógrafo e músico em bares noturnos. No ano de 1972, fez "Começar pelo começo", parceria com Torquato Neto. Dele, principalmente, seria dito fazer parte de um tal de neotropicalismo.

Em 1973, lançou o LP *Pérola negra.* Viveu no Rio até 1973, quando foi morar em Salvador, Bahia, onde ficou até 1983 (com uma estada durante 1976 em Itaparica). Em 1975, participou e se classificou no festival Abertura, da Rede Globo, com a canção "Ébano". Em 1977, casou-se com Jane Pinto Reis, com quem teve os filhos Hiran e Mahal. Fez o show *Mico de circo* em 1979. Em 1986 e 1987, apresentou-se em Chateauvallon (França) e Berna (Suíça), e, em 1992, participou do III Festival de Música de Folcalquier, realizado na Cathédrale Notre-Dame du Bourguet[79].

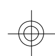
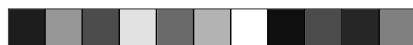


> A palavra de Luiz Melodia não se confunde com nenhuma outra. Seu único parente, distante, é Jorge Ben, o poeta hiper-realista. A articulação das palavras é tão surpreendente em Luiz Melodia como em Jorge Ben, e há ainda, em Luiz Melodia, um uso poético do *nonsense* que é inigualável. Ele me diz que começou a escrever assim naturalmente, mas que, quando tomou consciência desse seu jeito, ficou muito feliz porque não gosta de lógica: "a lógica é sádica!"[80].
> Seus discos também são assim: cada um deles traz informações novas, acumuladas por um artista de primeira grandeza na música brasileira, e totalmente independente da meta quantitativa em relação à sua obra. Para o Melô, vale fundamentalmente a qualidade. Por isso, essa obra é primorosamente constituída, dentro das características de sua música anárquica, imprevisível e profundamente negra na essência e na forma final. Fora disso, vale tudo na obra de Luiz Melodia. Ele não quer saber qual é o ritmo, qual é a influência, nada disso. Vale o que pintar. Esse é o Melô compositor[81].

Tom Zé arma suas máquinas contra a robotização humana, considera que a vantagem de sermos como somos chamados mundo ou inframundo do mundo, é sermos com defeito, mesmo que robôs, como todos os humanos, mas os pobres apresentam sem disfarce seus efeitos, que é de onde vem a criação e mais a ciranda da criatividade.

Letristas querem ser compositores que querem ser poetas que querem ser filósofos que querem ser pensadores, e ao lado dos mais débeis e altos decibeis, alguns bedéis da babel de papel bebem a glória de serem seres racionais (não devemos gastar energia pra atacar ou acatar, por isso vamos falar do que merece ser pensado). Escravos da razão submissa. Tom Zé Luiz Melodia Sérgio Sampaio Raul Seixas pesquisadores poetas da razão insubmissa.

Tom Zé faz em música e letra uma experimentação que poderia ser chamada de figural, comparável ao que Francis Bacon

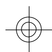
fez na pintura, quase desmancha a figura, mas a preserva, isolada do enredo narrativo, e ficamos com sensações e percepções puras, afetos e perceptos, conforme lemos na obra de Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*.

Luiz Melodia faz seu próprio procedimento para isolar as figuras e barrar a história, como no "Forró de janeiro", além das imagens surrealistas, a fala o tempo todo do bêbado ou louco que diz muito mais do que fala, uma algaravia eloquente.

Luiz Melodia[82] estreou com o LP *Pérola Negra*, direção de produção de Guilherme Araújo e direção musical de Perinho Albuquerque (direção de estúdio: Sérgio M. de Carvalho; técnicos de gravação: Luigi, Luiz Paulo, Yeddo; estúdio: Phonogram – Somil; arranjos: Perinho Albuquerque e Arthur Verocai em "Pra aquietar", corte de Joaquim Figueira, fotos e capa Rubens Maia; arte do CD no relançamento: Vanessa Stephanenko).

A capa é genial, com um prato e talheres cercados de grãos de feijão preto, o mais precioso, o alimento, como a vivência humana, os trastes são registros da vivência; do outro lado, o cantor dentro de uma banheira velha, vestido, segurando um globo terrestre também velho, tudo parecendo tirado do lixo, com fotos de pessoas da sua comunidade à volta.

O LP traz canções como "Estácio, eu e você", um chorinho, no estilo antigo, que ele canta acompanhado do regional de Canhoto, e Luiz emite estressando a nota no refrão (firme, apetite), como se fosse um cantor moderno tentando imitar os cantores antigos das serestas. A letra dá a sensação de bem-estar depois da chuva, depois da gripe, do amor que (re)começa, do tesão de namoro que não faz sexo, dando-nos o sabor da adolescência na passagem para o adulto, biografia musical e poética. "Estácio, holly Estácio" também fala da sua juventude, e é um emocionante samba-canção. E a magnífica "Pérola negra", que é samba-canção e *blues* exatamente ao mesmo tempo, *fifty per fifty*, e ainda o sambaprogressiverock "Magrelinha" (guitarra: Perinho Albuquerque; piano: Antonio Perna; baixo: Rubão Sabino).

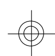

Sua aparição no festival Abertura, da TV Globo, em 1974, trouxe outro samblues chamado “Ébano”, que integrou o LP coletivo do festival, e que ele depois regravou em 1997, no CD *14 quilates*. “Ébano” já é uma outra coisa, a mesma, muito boa, e outra, o outro lado da pérola negra, a madeira escura, tão rosa que parece vermelha, tão vermelha que parece marrom, tão marrom que eles chamam de negra, e que traz a maldição da perseguição, da paranoia, da loucura, mas, também, da criação e da luta:

> Me chamam Ébano
> O novo peregrino sábio dos enganos
> A sombra da neurose
> Te persegue há quantos anos?

Nosso tropicar desbossa nova chega agora a Carlito Brown Carlinhos Marrom.

Quando eu tinha 25 anos, morava com meus pais e irmão num apartamento no bairro carioca de Vila Isabel. Meu pai tinha programa na Rádio Manchete, e ganhava muitos discos de divulgação das gravadoras. Naquele tempo, os LPs de vinil eram grandes, contendo média de 12 faixas, e havia compactos pequenos, e compactos grandes, *singles*, do tamanho dos LPs, com uma faixa de cada lado. Um dia, vi, entre os muitos discos que meu pai trouxera para casa naquela noite, um *single* promocional (era grande do tamanho do LP, mas usava sulcos maiores para o som ser mais detalhado, e só cabia uma faixa, uma canção de cada lado) de Luiz Caldas, que estava fazendo sucesso na época com a música dançante percussiva baiana que surgia no seu formato, chamado pela mídia de axé. Luiz gravara uma música intitulada “Visão do Cíclope”[83]. Li aquilo no selo e fiquei muito impressionado.

O nome da música mexeu tanto comigo que simplesmente não consegui colocar o *single* na vitrola e ouvi-lo, não podia ir além do deslumbramento do título. Deixei que meu irmão revendesse o disco, como fazia com alguns que não nos

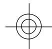

interessavam, e não escutei a canção. Porém, a impressão do nome ficou comigo, tão forte, que foi em parte inspirado nele que escrevi a minha tese de doutorado em Ciência da Literatura sobre Oswald de Andrade: *O olho do ciclope – antropofagia cinematótica na literatura brasileira*.

Carlinhos Brown já era músico profissional na década de 1980 e, em 1984, tocava na banda Acordes Verdes, de Luís Caldas, que gravou "Visão do Cíclope" (com acento, proparoxítona) no LP *Magia* (1985, selo Nova República, Polygram, 826.583-1), primeira composição de Carlinhos Bro, e que fez sucesso em Salvador. Outras canções suas, "Remexer", "O coco" e "É difícil", foram gravadas por outros artistas, e ele ganhou o Troféu Caymmi.

Carlinhos Brown nasceu Antonio Carlos Santos de Freitas, em 1962, em Salvador. O nome artístico é homenagem a James Brown e H. Rap Brown (Jamil Abdullah Al-Amin, nascido em 04 de outubro de 1943 e registrado Hubert Gerold Brown). Aprendeu a tocar pandeiro, tamborim, reco-reco, e depois todos os outros instrumentos percussivos, maestro de ouvido natural da percussão harmonizada.

Carlinhos Brown é um dos criadores do samba-reggae, e ficou famoso quando Caetano Veloso o chamou para tocar com ele e gravou a sua canção "Meia-lua inteira" no LP *Estrangeiro* (1989). Tocou com vários outros músicos como percussionista, tirando sons e ritmos de tonéis de lixo e baldes com água. Em 1990, Carlinhos Brown lançou o projeto coletivo Timbalada, que já gravou oito CDs e foi indicado, em 1993, pela revista *Billboard*, como o melhor CD produzido na América Latina.

Ao lado do Timbalada, Carlinhos lidera muitos outros projetos na Bahia, como o bloco Timbalada, o estúdio Ilha dos Sapos, o trio elétrico Mr. Brown, Lactomia, Associação Pracatum Ação Social Apas e Candyall Gueto Square, no qual envolve a comunidade da periferia do Candeal, onde nasceu, integrando-se com a natureza no meio da cidade, com árvores e criações, e um modo de vida quase tribal, em que os moradores todos se


conhecem e se tratam como parentes, todos mestiços, filhos de negros, brancos e índios.

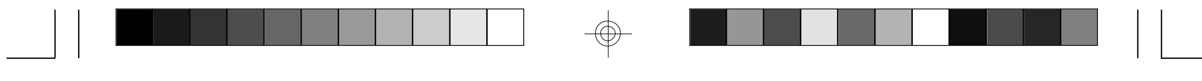
Foi ali que conheceu os elementos do pensamento negro que informam sua música-pensamento e aprendeu sobre vários tipos de música e arte, MPB, americana, caribenha, batucada, tudo misturado num liquidificador cultural da população. Diz que (*grosso modo*) seu pai lhe ensinou a melodia e sua mãe lhe ensinou o ritmo. Sua mãe era lavadeira e lavava as roupas pesadas esfregando com força várias vezes e batendo regularmente entre as esfregações na pedra. Isto, somado aos harmônicos da água e das latas, lhe deram uma visão plural e riquíssima da harmonia do ritmo melódico.

Outra influência constituinte da sua musicalidade foi seu emprego de infância como aguadeiro, quando carregava latas de água na cabeça, e ele aprendia o suingue com os batedores de lata. Quem o introduziu no mundo da percussão obviada foi o motorista aposentado Osvaldo Alves da Silva, mais conhecido como Mestre Pintado do Bongô.

Saibamos que, quando surgiu a voz violão de João, o público e a crítica do Brasil mundo ficaram abestalhados sem saber o que falar ou pensar, e aventaram dentre outras hipóteses a de que o ritmo novo e tão antigo de João talvez ele tivesse transposto das suas memórias emotivas de ouvir em criança a labuta das lavadeiras de Juazeiro, sua cidade natal.

Pensemos em Hermeto Paschoal, no especial gravado para a TV, no qual, com seu grupo, ele toca na natureza, no meio do mato, na gruta, dentro do riacho, utilizando os sons dos elementos naturais para fazer música, batendo na água percussão e som harmônico, e assoprando a flauta e mergulhando, e a água dentro do cano da flauta modulando os sons aquaticamente. Ou quando ele mesmo pega um objeto ou utensílio que agora é instrumento e tira som soprado ou percutido com água dentro, e a variação da quantidade e posição da água vão criando as modulações os modos e as escalas tonais.

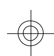
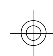
Ainda pensar podemos em Egberto Gismonti em dois



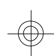
momentos com a flauta. Num, ele foi para o Xingu viver alguns meses entre os índios iaualapitis para aprender com a sua música, e ficou maravilhado com o que eles tocaram na flauta durante o pôr do sol. Depois, quando pediu que repetissem a melodia, eles falaram que isso não seria possível, porque a hora já era outra, os elementos haviam se reordenado. Outro, ele tocando um cano maleável de PVC ou algo assim, um caninho fino de uns 30 centímetros de comprimento, desses para colocar na caixa d'água ou na privada, e fazendo os mais maravilhosos sons musicais, num festival no Canadá, e a plateia mal podia acreditar que não havia mais nada ali, nem registros, nem chaves, nem líquido dentro do cano, só o cano comum e o músico.[84]

Mágicos, bruxos, xamãs, feiticeiros: como chamar esses *medicine men*? O cano da água participa das propriedades de elasticidade compressão maleabilidade fluidez e distensão da água na complementaridade macho fêmea.

Precisamos aprender e compor com outras formas da música, ameríndios africanos orientais europeus.

> Consideremos, por ejemplo, las diferencias entre la música hindú y la música clásica occidental. En ésta, empezamos por aprender a leer un sistema de notación, que ya nos limita a una escala de doce tonos y a medidas rítmicas tales como largas, redondas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas. Nuestra tradición músical, a causa de haberse transmitido mediante notaciones, es esencialmente **literaria** y toda ella – aun las más tiernas canciones de amor – suena a los oídos orientales como una marcha militar. Los hindús hacen uso de la notación, simplemente, como de un aide-memoire para ciertos temas. La música la aprenden siguiendo las ejecuciones de un maestro, imitando la sutileza de su juego nervioso y muscular al pulsar las cuerdas o golpear al tambor, con lo que en la música hindú se llega a unos momentos de éxtasis en los que se comulga con la propia divinidad[85].

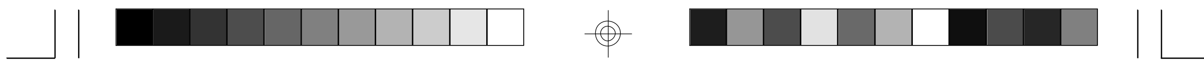

Carlinhos bate com os pés no chão para mostrar a gênese do ritmo no acoplamento do ritmo do corpo que anda sobre a terra e possui seus ritmos e o ritmo da terra que possui os seus.

Carlinhos também se acopla com os sons da natureza, da água, da terra, do ar, das folhagens, das pedras, dos pássaros, dos animais, e com os sons das coisas objetos refugos produtos industrializados que ele descola como Marcel Duchamps, mas mais que Duchamps porque eles são vivos e musicais, possuem a sua textura, sua cor, sua tensão, sua musicalidade. A música está nos instrumentos, é só conversar com eles. Eles querem dizer alguma coisa. Meu melhor instrumento é o som dos meus passos.

Em 1996, Carlinhos lançou seu primeiro CD, A*lfagamabetizado*, a que se seguiram *Omelete man* (1998), *Bahia do mundo, mito e verdade* (2001), e, em 2002, gravou com Marisa Monte e Arnaldo Antunes o projeto *Tribalistas* (que ganhou em 2003 os prêmios de melhor CD, melhor DVD e melhor música – "Já sei namorar" – no Prêmio Multishow de música brasileira). Carlinhos Brown produziu os CDs *Paradeiro*, de Arnaldo Antunes, e *Maga afropopbrasileiro*, de Margareth Menezes, que cantou e compôs junto com eles a faixa "Passa em casa" dos Tribalistas. *Carlito Marrón* é seu CD de 2003, onde mistura a música brasileira baiana com a música latina de várias vertentes.

Tom Zé e Luiz Melodia fazem canções e letras correspondentes à arte figural na pintura, eles deslocam o sentido da figura e embaralham a "história". Sabemos que algo está sendo dito e aventamos várias hipóteses sobre o que seja, compreendemos várias coisas ali, tudo ao mesmo tempo agora, sem que se defina algo muito simples, como nos quase palavrões que viram figuras de linguagem novas e inusitadas do Tom (Zé).

Carlinhos Brown faz o tempo todo algo que poderia parecer parecido, arte figural da poesia, se isso não fosse herança do Impressionismo Simbolismo Surrealismo e Concretismo, coisas



que só roçam de perto suas letras, que vêm da MPB, mas que vêm do ramo africano da letra (para os africanos, as palavras cantadas podiam mudar de acordo com a intensão e o momento da música e das pessoas, como palavras que dão valor tonal no chinês, mas mais que isso, porque é criativo e mutante, de acordo com a criação musical), que não ficou perdido não foi samba branqueado, como falou Vinicius (de Moraes) (lembremos Monsueto falando seu idioleto africano na gravação de Toquinho e Vinicius de "A tonga da mironga do kabuletê").

> isso não é *nonsense*, é tonal
> tudo o que eu faço é tonal, não tenho nada a ver com poesia de 22
> sua própria teoria musical é outra, letra e música nascidas do ritmo
> não sei nada dó ré essas coisas
> no tambor está o gen da memória do homem assim como temos os hieróglifos da pirâmide de tutankhamon e as pinturas rupestres isso já está no tambor
> isso pra mim é a roupa fantasiado eu estaria de terno e gravata isso é aceitar a carapuça da colonização

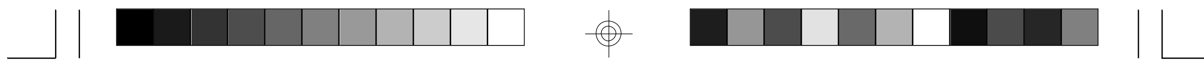
Na minha adolescência, um dos meus sonhos recorrentes era que eu era adulto e famoso e me casava com a filha de Chico Buarque, que era um preto velho e pobre (ele aparece com várias etnias misturadas, inclusive negra, na capa do CD *As cidades*, de 1998).

Carlinhos Brown[86] fez a inversão da inversão da inversão da invenção do sonho, quando, aos 37 anos, compositor e instrumentista famoso, se casou com Helena, filha de Chico e Marieta Severo, com quem tem dois filhos, Franciso e Clara.

Já Tom Zé é dionisíaco como poucos ainda o são em todo o mundo: o tropicar de Tom Zé.

Tropicada = tropeção

Tropicar = tropeçar numerosas vezes



istraída (Sílvio Caldas e Orestes Barbosa)
esastrada (Caetano Veloso)
nta e zonza (Luís Carlos de Morais Junior)

Tonto e zonzo = Tom Zé.
Três figuras = Tom Zé faz vê e vice-ver(sa).

Necessariamente, não nessa ordem, e o Brasil está na vanguarda desse movimento bacana com os seus zés: Tom, Celso, Agrippino.

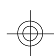
José Celso Martinez Corrêa, no programa da TV Cultura, falou que a cena no Brasil é tragicômica dionisíaca. E mostrou sem desprezo o quanto é desprezível o drama das novelas peças filmes que atraem públicos gigantescos e não produzem nada não trazem nada de novo não acontecem no sentido de serem um acontecimento. Dou ou não dou para fulano? "A vida é trágica. A qualquer momento posso cair morto. Mas isso é cômico".

E Zé Celso lindo, rindo o tempo todo, encerra a entrevista gritando a plenos pulmões, a cabeça jogada pra trás e pra cima com infinito prazer: evoé, Baco!!!

Outra pessoa que, em si, ressoa é Hermeto Paschoal, o inventor musical, e não só por seus intrumentos feitos de tudo e qualquer coisa do mundo, as coisas possuindo sons produzindo sons e sendo sons, mas também pela relação de brincadeira e magia que estabelece com o som.

E Hermeto vai além da musicalidade das coisas, ele capta a musicalidade das pessoas quando canta ou toca com elas, quando faz coisas para elas ou com elas como instrumentos, como outros músicos ou participantes, ou colore mostra a cor de seu corpo energético com sons ("ninguém é desafinado; quando o sujeito pensa que está desafinando, ele está afinado").

Ainda mais músico quando compõe na dupla trilha da melodia e da harmonia toda estruturada nos ritmos, e nisso tudo ele é um inventor, um grande músico novo do mundo. Mais uma


coisa: ele compõe o tempo todo sem parar, faz livros em que escreve uma melodia por dia. *Calendário do som* é de 2000 e reúne 365 partituras manuscritas, "homenagem a todos os aniversariantes do mundo", segundo ele mesmo declarou. Itiberê Zwarg, da bossa paulista, que tocou com Xangô Três e Bossa Jazz Trio, gravou com sua banda Itiberê Orquestra Família um CD duplo com o mesmo título, reunindo 27 composições do livro de Hermeto.

Lançado em 2005, o disco levou dois anos de ensaios, um ano de gravação e três meses de mixagem. Mas Hermeto poderia ser e compor, minuto a minuto, em tempo real o mapa que cobre todo o território milhas e milhas de seu sorriso *smiles* como quando Miles Davis lhe pediu uma música e ele mostrou uma nova na hora e outra e falou que poderia ficar a noite toda escrevendo, quer dizer tocando uma nova melodia harmonia toda estruturada em ritmos pra ele.

Hermeto, na década de 1960, fez o Quarteto Novo com Airto Moreira, conjunto que teria inflenciado o som dos Beatles.

> Formado em 1966, este grupo instrumental paulistano foi criado originalmente com o nome de Trio Novo, composto por Théo de Barros (contrabaixo e violão), Heraldo do Monte (viola e guitarra) e Airto Moreira (bateria). Seu objetivo inicial era o de acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré, durante uma série de *shows* da empresa Rhodia. Com a classificação de "Disparada" (Vandré/Théo) no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record (SP), o Trio Novo teve sua formação alterada para acompanhar Jair Rodrigues, que defendia a música naquele festival, por razões contratuais. O trio se apresentou então com Aires (viola), Manini (percussão) e Edgar Gianullo (violão). Mais tarde, com a adesão de Hermeto Paschoal, o trio passou a chamar-se Quarteto Novo, participando de diversos programas de TV paulistas, comandados por Vandré, na TV Record e na Bandeirantes. Em 1967, o grupo lançou um LP homônimo, pela Odeon, no qual realizava

> experimentalismos no gênero nordestino, rompendo com preconceitos vigentes com relação à música do Nordeste. Ainda no mesmo ano, o grupo acompanhou Edu Lobo em sua "Ponteio", que tirou o primeiro lugar no III Festival da Canção. Dois anos depois de iniciado, o grupo se separou[87].

E ainda Raul Seixas. Esta é a relação mais difícil de compreender e explicar; no entanto, é muito importante, porque os dois estão para o Brasil, a música e o mundo como o mundo a música e o Brasil estão para eles.

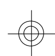
Caldeirão. Panela. Cadinho. Athanor. Bruxos, todos. José Oswald de Souza Andrade, Joaquim de Sousa Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, José Miguel Wisnik, Antonio José Santana Martins, Raul Santos Seixas.

Todos os olhos.

> Nem o samba é totalmente brasileiro. Tudo é fruto de um grande caldeirão sonoro[88].

Tom Zé é um dos mais experimentalistas compositores da MPB (Multimídia Popular Brasileira) ou arte antropofágica global. Ele foi um dos precursores, aqui e no mundo, do uso multimídia (integração de meios) das comunicações, que já se tornaram parte do nosso cotidiano.

Seus trabalhos mostram um itinerário próprio, fundador, em que ele funde elementos nordestinos, do samba, da música urbana, da música internacional e do *pop*, com letras de um estilo todo seu, que dialoga fortemente com o concretismo; em "Senhor cidadão", do LP *Se o caso é chorar*, Augusto de Campos declamou "cidade/city/cité", primeira gravação em disco de poema concreto, e precursor do CD *Poesia é risco*, que, em 1992 (Polygram, 526508-2), Augusto faria com seus poemas vocalizados com o apoio melódico/harmônico de seu filho, Cid Campos. É brilhante a versão sonora que fizeram para os tão visuais poemas concretos, desde o pré "O rei menos o reino", de 1950, até "Pós-tudo", de


1983, passando por citações (Kilkerry) e traduções (Rimbaud, Cummings, Joyce, Blake). Como faixa bônus, meio satélite, está "Chegou a noite", o samba no estilo de Noel Rosa que Eurico de Campos, o pai de Haroldo e Augusto, fez em 1931, e que Caetano Veloso citou na revista *Ta-ta-ta*, de Jorge Mautner[89].

O caipira *cult* Passoca gravou este samba do pai de Augusto em seu excelente LP *Sonora garoa* (Polygram, 821.221-1, 1984)[90]. (Não há espaço agora, estamos aos 45 minutos do segundo tempo da entrega deste livro prà editora, mas, falou em Passoca, falou em caipira, falou em *cult*, falou em gênio, falou em poeta, falou em compositor, falou em violeiro, falou em moda de viola, falou em samba, e por que não?, temos sim e sempre que falar de Elomar Figueira Mello).[91]

O popcreto poema visual também de Augusto "Olho por olho" aparece no interior da capa de *Todos os olhos*, e o poeta ainda fez parceria com Tom Zé em "Cademar" e escreveu um texto para o encarte; na capa deste LP, a foto ampliada de um ânus com uma bolinha de gude no centro, simulando um olho e enganando a censura e a ditadura, foi criada por Décio Pignatari, e aparecia também nos grandes anúncios de outdoor do disco, driblando e esculhambando a sem-çura.

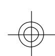
No programa do Jô Soares, Tom Zé contou isso e, quando o Jô lhe perguntou de quem era o ânus que aparecia na foto, Tom Zé falou discreto: "de uma modelo...". Mas Preta Gil, filha de Gilberto Gil, no programa *Pânico*, em novembro de 2005, da Rádio Jovem Pan FM, comandado por Emílio Surita, falando sobre comentários à capa de seu CD de estreia, no qual aparece pelada, argumentou que outros artistas fizeram o mesmo, como John Lennon e Yoko Ono (*Two virgins*), Caetano, a esposa Dedé e o filho Moreno (*Jóia*), e Tom Zé, na capa de *Todos os olhos*, segundo Preta Gil.

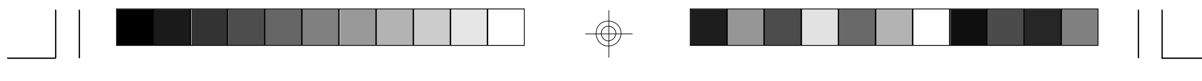
E ainda: as letras de Tom Zé têm, elas mesmas, muitas vezes elementos oswaldianos, concretistas, bossa-novistas, tropicalistas e minimalistas.

Charles A. Perrone escreveu em *Letras e letras da MPB*, às pp. 127-129:





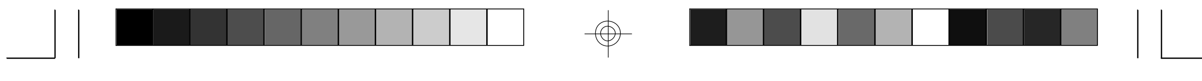




> As canções de Antonio José Santana Martins, o Tom Zé (Irará, Bahia, 1936) merecem destaque como poesia musical. Carlos Iavile criou o termo "poemúsica" para a obra desse compositor.

Carlos Rennó, quando do relançamento de *Tom Zé*, seu primeiro LP, sob a forma de CD, comentou no encarte:

> Este disco é uma preciosidade. Seu relançamento deve ser festejado como a descoberta de um tesouro – senão perdido – esquecido; enterrado e abandonado. Injusta e injustificadamente abandonado. E, no entanto, trata-se de uma obra-prima – e primeira – de um criador singular, esse mestre de invenções e intervenções artísticas chamado Tom Zé. Um disco digno de ser, enfim, reconhecido como representativo do tropicalismo, assim como os demais, conhecidos, do movimento: os individuais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e os Mutantes, além do coletivo.
>
> Da companhia destes, *Tom Zé* havia sido alijado, ao sair de circulação. Como eles, foi gravado, em 1968, sob o signo da revolução e da liberdade criativa. Suas composições expõem as marcas – tipicamente tropicalistas – da surpresa e do sincretismo. Compassos se alternam, dão-se mudanças às vezes radicais de andamento. Estruturadas por colagem e/ou montagem, as canções, fracionadas, misturam ritmos (exemplo: iê-iê-iê e música sertaneja, em "Sabor de burrice"), instaurando inesperadas atmosferas numa mesma faixa, tudo ilustrado paralelamente pelos arranjos.
>
> Estes desempenham papel fundamental no encontro entre música popular e erudita contemporânea que o disco promove. Criados por Damiano Cozzela e Sandino Hohagen, maestros do grupo Música Nova, combinam elementos díspares – do folclore ao *rock* – num trabalho ao mesmo tempo antenado com a vanguarda e enraizado na tradição. As instrumentações são inusuais, um arsenal de ruídos – sinos, buzinas, despertadores – e sons variados

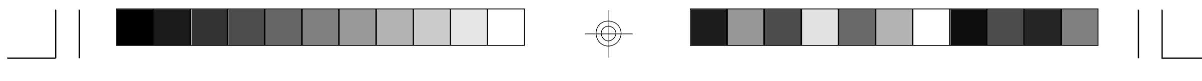


> – aleatórios, de fanfarras etc. – é convocado. Incorporam-se cacos, acasos, erros, além de narrações, conversas e discursos, sem contar vocais onomatopaicos. Resultado: cada faixa se torna um acontecimento sonoro-musical. Mais relevante ainda talvez seja a forma como os arranjos se relacionam com as letras, como replicam às suas instigações, criando os climas por elas requeridos[92].

Depois de *Correio da Estação do Brás* (1978) e *Nave Maria* (1985), Tom Zé foi colocado na geladeira por quase 20 anos, nos quais trabalhou em várias profissões (como frentista de posto de gasolina, dentre outras) que não tinham nada a ver com ele e não condiziam com a importância de sua arte e de seu pensamento para o Brasil. Mesmo depois da redescoberta por David Byrne, e do sucesso internacional, Tom Zé manteve o emprego de jardineiro do prédio onde mora em São Paulo, em parte, segundo suas declarações irônicas, para poder estar em contato com as plantas e a terra, em parte para ter garantidos os 180 reais, menos de cem dólares, o salário mínimo, equivalente ao preço de mais ou menos seis CDs.

Quando um país aliena seus pensadores da filosofia, da ciência e da arte, é o país inteiro que se aliena, que está sofrendo da cabeça, do coração, do sexo, das vísceras, dos órgãos genitais e dos sentidos. Tom Zé foi resgatado desse processo de olvido pela "descoberta" de seu trabalho que fez o ex-líder do grupo norte-americano Talking Heads, David Byrne, que ouviu por acaso o LP *Estudando o samba* e percebeu a importância do que ali havia, colaborando para a projeção internacional de Tom Zé, e pela sua "redescoberta" nacional nos anos 1990, quando lançou nos Estados Unidos antologia do compositor e o CD *The hips of tradition* (*Os quadris da tradição*).

Em 1998, lança pela gravadora Trama *Com defeito de fabricação, fabrication defect*, onde propõe a estética do plágio (arrastão, que em gíria carioca é um roubo generalizado, praticado por uma turma de ladrões que vão assaltando toda a praia, todas as lojas ou todos os carros etc.); cada faixa é um defeito 1, 2, 3,



4 etc., a partir de "O gene", passando por coisas como "Juventude javali" e "Burrice", fazendo arrastão de si mesmo, quando retoma e refaz as suas próprias canções ("Curiosidade", "Politicar") e tendo bônus *tracks remix* feitos por Amon Tob e Sean Lennon, filho do Beatle John Lennon e Yoko Ono ("Curiosidade" e "O olho do lago", respectivamente) e a estética exposta em "Estiticar (espinha dorsal)" (defeito 6, que é política também):

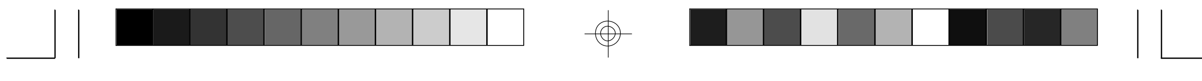
> penso dispenso a mula da sua ótica
> ora vá me lamber tradução intersemiótica
> se segura *milord* aí que o mulato baião
> smoka-se todo na estética do arrastão

E ainda faz os irônicos apelos: "valei-me, Suassuna" e "valei-me, Tinhorão!".

À época do *Com defeito de fabricação*, a cada *show* ou entrevista rasgava uma nota de um dólar, pois o "dólar é moeda falsa".

E no seu CD *Jogos de armar* (2000, a gente pode também ler "jogos de amar"), obra aberta na qual o ouvinte pode montar as músicas da maneira que quiser (a partir de pequenas células musicais, que são oferecidas em um CD auxiliar, *Cartilha de parceiro*) escreveu:

> Música do século passado
> Em 17 de maio de 1978 esses instrumentos, ideias e canções subiram ao palco da GV – Teatro da Fundação Getúlio Vargas –, São Paulo. /.../
> Lá, o embrião de células musicais que podem ser manejadas, remontadas (*sic*); um tipo de canção-módulo, aberta a inúmeras versões, receptiva à interferência de amadores ou profissionais, proporcionando jogos de armar nos quais qualquer interessado possa fazer, por si mesmo:
> a. uma nova versão da música, pela remontagem de suas unidades constituintes;
> b. aproveitamento de partes do arranjo que foram abandonadas;

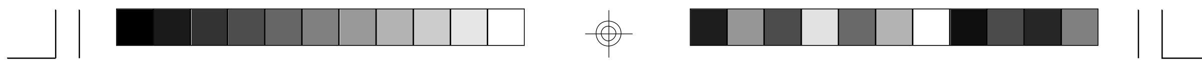


c. reaproveitamento de trechos de letra não usados nas canções, para completá-las ou refazê-las;
d. construção de composições inteiramente novas, com células recolhidas à vontade, de qualquer das canções do disco-mãe[93].

Apresentados em 2000, no CD *Jogos de armar*; os instrumentos, inventados por Tom Zé (instromzétumentos) e construídos por seus parceiros de banda, feitos de coisas cotidianas, como buzinas e enceradeiras, têm nomes como hertzé (*sampler* brasileiro de 1978), businário, canetas lazzari, enceroscópio e serroteria, levaram o *The New York Times* de 1978 e a *Rolling Stone* de 26 de novembro de 1998 a elogiarem o compositor, chamado, por este jornal, em matéria de primeira folha, de "*the father of invention*" (citando o nome do grupo de Frank Zappa, Mother of Invention, que brinca com o ditado "a necessidade é a mãe da invenção"), comentando ainda que "*brazilian Tom Zé can turn anything into music*", e considerado o criador do *sampler* brasileiro pelo *Magazine Brasil*, conforme se podem ver nas ilustrações das páginas 2 e 3 do encarte do CD.

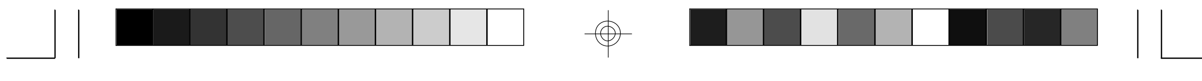
Tom Zé está para a música/palavra som/pensamento como o biólogo molecular está para o tradicional, é este o seu concretismo, ele trabalha com sons e com comas de sons (como as subdivisões da nota musical), com os traços diferenciais dos fonemas, semitons e semifonemas, que multiplicam os sentidos; brincando que é popular, que fala como um homem do povo do Nordeste, ou do Brasil inteiro, ele estraçalha as palavras e as remonta, sempre fez jogos de armar, e além de tudo é afinadíssimo e toca um ótimo violão: estudou na Universidade de Música da Bahia, e escreveu no encarte do CD *Jogos de armar*:

> Dedicado aos meus professores, que me salvaram a vida. Representando-os: Prof. Artur de Oliveira, primeiro grau; Belmira Santos, segundo grau; Hans Joachim Koellreutter e Ernst Widmer, Universidade de Música da Bahia.



Na entrevista realizada pelos Dragões do Paraíso (Renato Negrão *et al.*), Tom Zé falou um pouco sobre seu processo de criação musical:

> É uma coisa que todo mundo que ouve meus discos encontra, esse estilo toda hora repetido com mais um cavaquinho também dobrado, no caso um bandolim, fazendo um contraponto quase fora de tonalidade, mas ainda respeitando e entretanto num universo que a gente não pode chamar de tonal porque o mundo tonal tem que ter o repouso, a tensão, a tensão maior ainda da dominante pra novamente o repouso e se sucedendo essas circunstâncias, o tempo... E sendo consumido, mas eu faço geralmente um ostinato num tom só e então eu tenho um dó maior a vida toda e isso não é tonalidade, a tonalidade precisa das alternações, né. /.../
> Alguns críticos americanos e revistas americanas falaram em minimalismo, que era Gilberto Gil minimalista não sei o quê. Mas isso é uma primeira identidade, uma primeira comparação e porque talvez tenha algumas coisas...
> Por exemplo, eu acho mais parecido com os móbiles de Alexander Calder porque o móbile é uma invenção de alguns anos atrás, aquela pilhéria né, aquela linda pilhéria. Porque no móbile cada eixo, cada coisa que circula no eixo, é como a Terra, a Lua, os satélites que circulam no eixo do seu planeta, e de todo modo estão circulando em torno do sol. Então tem uma complexidade de movimentos e de rotas ou de extensões, de translações, não é? E de rotações que são absolutamente complexas.
> É como se você olhasse para uma sequência de acontecimentos musicais que são todos repetitivos, mas que nunca repetem do ponto de vista vertical o mesmo acorde. Quando você estuda música, você estuda a verticalidade e a horizontalidade, você estuda as melodias, os contrapontos, as sucessões e estuda também a coincidência das coisas. No caso, essa música minha é mais parecida com um móbile de Alexander porque não... Sempre as coisas estão em algum lugar diferente, se você levanta um



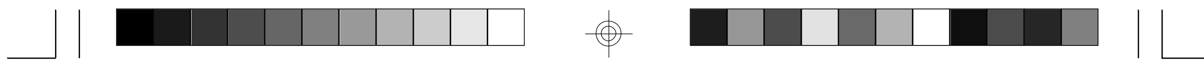
> estudo vertical, você nunca encontra um mesmo acorde, talvez até na música minimalista tenha isso, mas é uma comparação que eu gosto muito de fazer. /.../[94]

Tom Zé é cósmico, transcendental, místico não de uma maneira social, mas pela captação que faz de todas as coisas, como uma antena de ETs, ele faz um corte através dos tempos organizados, e tem tanto de Idade Média e Renascença quanto de Grécia, pré-história ou o futuro; ele compacta o tempo e o estende, em suas frases melódicas, que parecem vistas através de vidro ou de uma fenda dimensional, com seu coro de nordestinas e nordestinos tornados super-homens, acelerando e desacelerando o ritmo, condensando e alargando o tempo, sem perder o ritmo, encolhendo como mola o som, e soltando, como se estivéssemos ouvindo aquilo em outra rotação, e depois vemos que está tudo bem, a rotação está certa, ele não desafinou, ninguém atravessou ou semitonou, mas outros tons e ritmos foram intentados, ou infectados.

No programa do Jô na TV Globo, apresentado no dia 18 de abril de 2003, Tom Zé declarou que não era cantor nem compositor; era artista, e que teve que suprir suas deficiências, usando-as como força de composição. Estudando tudo.

*Estudando o samba* (1976, Continental) reinventa o samba como estudo orgânico, do humano, e inorgânico, da presença do espírito nos movimentos humanos; sua ligação esférica com várias vertentes do samba, Elton Medeiros (com quem compôs "Tô"), samba de roda, bossa nova (e ele parece aí um novo João Gilberto, tão total quanto, mas não tão tonal), o arame farpado que cerca e a camisa de força da consciência nacional transmutados em fio de supercondutores que transduzem (transdução é a passagem de uma mensagem de um código a outro) mensagens vitais (capa e *layout*).

E, em 2005, lançou *Estudando o pagode* (pela gravadora Trama), no qual retomou o motivo da capa. Em 2010, *Estudando a bossa* (pela Biscoito Fino). Por esta mesma gravadora, e no mesmo ano, gravou ainda *O pirolito da ciência*.



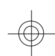
Ele atinge uma área rara do ser, não rarefeita, mais pungente, mais forte, mais feliz, mais intensa, viver seu som é ser transportado como num sonho.

> Porque a cobra
> Já começou a comer a si mesma pela cauda,
> Sendo ao mesmo tempo a fome e a comida.

"Complexo de épico", *in Todos os olhos*. Esta canção desenvolve o mote "todo compositor brasileiro é um complexado", por ser sempre sério demais, como professor universitário, que, ou passa a aprender com os alunos, isto é, a rua, ou vai desaparecer, segundo ele mesmo cantou. É um improviso gravado de primeira no estúdio.

Ele constroi e remonta as músicas como peças industriais da era de consumo, que tanto critica com ironia de menino e alienígena, de sofista e socrático, cutucando a onça com vara curta, botando o dedo na ferida e brincando, como se tudo aquilo fosse leve, um eterno pregador da felicidade ("O sonho voltou"). Compõe células (depois dos átomos) que, por sua vez, montam as músicas. Às vezes, sua gozação é colocar umas células de melodias lindíssimas, que poderiam se tornar sucessos de empatia popular, e não as canta, dá para o coro (como em "Se o caso é chorar") ou, às vezes, é parte quase que indiscernível do coro ou se dilui no meio de uma dupla sertaneja, como no caso de "Abacaxi de arará", gênio cuja maior genialidade é se tornar homem comum. Reelabora e potencializa ao máximo a tradição, tomando com gosto e gozo os elementos populares, a genialidade do povo, como em "desafio" (atentemos para a malícia e poesia da aproximação fonética de Cristo e Castro):

> o direito a escola e proteína
> o seu cérebro cresce qual um astro
> e começa a nascer pra todo lado
> jesus cristo e muito fidel castro.[95]

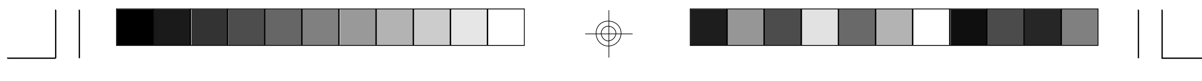

Tom Zé prima por cultivar parcerias descontínuas, revelando sempre novos talentos. Na interpretação desta canção, faz trabalho de cantor/ator, nas duas vozes que emana, uma dura e rascante para o doutor, outra suave e quase angelical para o homem.

O refrão, com seu jogo surrealista de sons e alusões, fala do sincretismo, da miscigenação, da riqueza da contribuição indígena e africana, da descendência que a língua do Brasil tem dessas línguas, da miséria e da riqueza da América e do macro e microcosmos do problema/solução, quando África é colocada ao lado de Tatuapé (bairro de São Paulo de nome indígena) e América de Irará (outra palavra tupi, cidade natal do cantor, na Bahia).

Seriam inúmeros os casos, cada um particular, de parceria entre Tom Zé e a tradição oral, verbal e sonora do povo, numa nova concepção de arte e de cultura; vejamos mais um exemplo. Sabe-se o quanto o romance de cordel é manifestação da antropofagia natural do poeta popular brasileiro do Nordeste, deglutindo o épico antigo, as gestas orientais, os romances de cavalaria e o que mais vier, romances românticos, lendas do folclore, notícias de jornal, casos da política, problemas da província, cangaceiros e artistas do rádio e da televisão. Nada escapa à potente lente de cinema do cordelista, que não tem ideias fixas, e critica, num giro de 360 graus, sempre usando do humor e do duplo sentido.

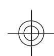
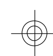
Um ótimo exemplo são os romances que contam as grandes façanhas de Lampião, que nem é visto como bandido puramente, nem como heroi, mas como um novo tipo de figura ficcional, com elementos díspares, como "Macunáima" (como se pronuncia) dos índios venezuelanos arecunha ou o Macunaíma que Mário de Andrade arrastou, copiou, sampleou, fascinado pela figura mitológica do deus que mentia, era desonesto, covarde etc.

O cordelista José Pacheco escreveu um folheto chamado "A chegada de Lampeão no inferno"[96], que mostra uma das elaborações constantes do personagem como mito.



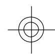
Agora, notem como Tom Zé reelabora os elementos tradicionais, colocando questões da política da globalização traduzidas e aclaradas pela sua lírica, a partir do sentimento geral do consciente coletivo, no seu "A chegada de Raul Seixas e Lampião no FMI", feito e inventado a partir de uma canção folclórica sobre Lampião, que ele mesmo recolheu no sertão da Bahia, e onde ele estabelece a igualdade entre o centro do capitalismo mundial integrado CMI (Guattari) e o inferno, como já o havia feito Sousândrade em *O guesa errante*, na seção "O inferno de Wall Street", e ainda cita o marco fílmico épico de Glauber Rocha:

É Raú, Raú, Raú
Lampião não anda só
Trouxe deus e o diabo
Raul, a terra do sol

"A chegada de Raul Seixas e Lampião no FMI". Gênero: baiãolenda. Arrastão de canção folclórica e do estilo trovador nordestino, *in Jogos de armar*. Todas as canções do CD trazem o gênero (predomina o chamegá, invenção, ou melhor, descoberta de Tom Zé, que até coloca desenho ilustrando a coreografia: "os quadrinhos de Edu Manzano incluídos no encarte mostram os passos mais convidativos da dança do chamegá. Na formulação geral dessa dança, coreografada por Laura Huzak Andreato e Paula Lisboa, observamos um vocabulário gestual brasileiro, pesquisado não só na rua como nas danças folclóricas recolhidas por Mário de Andrade, Câmara Cascudo e outros autores em diversas regiões do Brasil", e suas combinações, chamegá-exaltação, chameguinho-choro etc.) e o arrastão, que é a inspiração, decupagem, *sampler*, citação etc., até de Homero há arrastão em "Perisseia", de Tom Zé e Capinam, a epopeia do índio, Peri.

O LP de 1972, depois denominado *Se o caso é chorar*, é dedicado ao grupo Capote[97], que participou das gravações, assim como também cantaria e tocaria no ano seguinte em *Todos os*

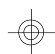

*olhos*, além de seu líder Odair Cabeça de Poeta compor e cantar com Tom Zé a faixa "Dodó e Zezé" (neste diálogo e em outros momentos, Tom Zé me faz lembrar, pelo tom, pela coloratura, pela sonoridade, pela vitalidade, pelo humor, pelo sotaque, pelo modo de cantar e de falar e pelo estilo seu conterrâneo Raul Seixas, ou vice-versa; o que dá a ideia de que a MPAB (música popular antropofágica brasileira) é um tecido todo contínuo, com muitas e pluridimensionais zonas de vizinhança e troca, sem confusão, em que a diferenciação das partes nem sempre é tão clara, pois são todos farinha do mesmo saco, água da mesma moringa).

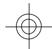
O grupo Capote teve como proposta algo novo, mas profundamente ligado às experiências de Tom Zé, que, em 1973, lançou em compacto a canção "Quem não pode se Tchaikovsky" (na face B, tendo na face A "Augusta, Angélica e Consolação", que também está no LP *Todos os olhos*), música baseada no *Concerto para violino e orquestra* em Ré maior, *op*. 35 (1878), de Piotr Ilitch Tchaikovsky, que é decupada, recortada e montada em pedaços que constituem o início, o meio e o fim da canção, sobre os quais Tom Zé compõe modulações que, na verdade, são variações sobre o tema melódico e alternâncias rítmicas sofisticadas, antropofágicas, mestiças, muito a seu gosto e uso, e letra de Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta:

Eu vou jogar areia
Nesse molejo da sinfônica
Quebrar o dente
De ouro da boca do palacete[98]

Em 1973, foi lançado o LP de estreia de Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote (Edgar, viola; Koelho, contrabaixo; Rico, guitarra; Mirão, bateria), *Grupo capote no forrock,* Continental, 1973. O segundo LP, que traz só o nome da banda, pela Continental, 1974, é dedicado a Augusto de Campos e a Tom Zé, e a capa tem o emblema do ovo, assim como o LP *Tudo foi feito pelo sol*, dos Mutantes, 1975.



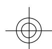

O Grupo Capote marcou muito a evolução de MPB (mesmo que não tenha sido amplamente conhecido) com as suas fusões forrock e forramba (forró com samba).

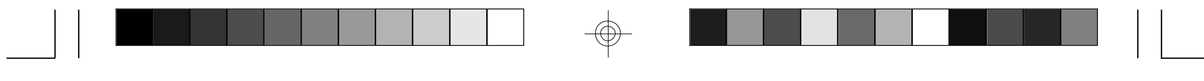
Em 1973, os Novos Baianos lançaram *Novos Baianos Futebol Clube*, LP que era dedicado a "Augusto e Aroldo de Campos" (que eles escreveram assim, sem "h"). Ali eles gravaram "Sorrir e cantar como Bahia" (Galvão e Moraes Moreira), "Só se não for brasileiro nessa hora" (Galvão e Moraes Moreira), "Cosmos e Damião" (Galvão e Moraes Moreira), "O samba da minha terra" (Dorival Caymmi), "Vagabundo não é fácil" (Galvão e Moraes Moreira), "Com qualquer dois mil reis" (Galvão, Pepeu Gomes e Moraes Moreira), "Os 'pingo' da chuva" (Galvão, Pepeu Gomes e Moraes Moreira), "Quando você chegar" (Galvão e Moraes Moreira), "Alimente" (Jorginho e Pepeu Gomes) e "Dagmar" (Moraes Moreira). É um bom exemplo do samba rockado que eles criaram e seminaram no País, e isso fica claríssimo na instrumentação tradicional mais baixo bateria e ultraguitarra na sua versão de "O samba da minha terra", de Caymmi.

Bem como na proverbial e overantológica versão que fizeram de "Brasil pandeiro", de Assis Valente, gravação de 1972, no álbum *Acabou chorare*, que ainda tem, é todo antológico, e ainda traz, tudo samba, tudo rock: "Preta pretinha" (Galvão e Moraes Moreira), "Tinindo trincando" (Galvão e Moraes Moreira), "*Swing* de Campo Grande" (Paulinho Boca de Cantor, Galvão e Moraes Moreira), "Acabou chorare" (Galvão e Moraes Moreira), "Mistério do planeta" (Galvão e Moraes Moreira), "A menina dança" (Galvão e Moraes Moreira), "Besta é tu" (Galvão, Pepeu Gomes e Moraes Moreira), "Um bilhete pra Didi" (Galvão e Moraes Moreira), "Preta pretinha" (Galvão e Moraes Moreira). Eles registraram as músicas ao contrário do que normalmente ocorria, primeiro o compositor da música, depois o letrista; no caso, Galvão foi o grande compositor dos versos dos Novos Baianos, geralmente.

Os Novos Baianos são instrumentistas e cantores exuberantes, especialmente o canto de Baby, Moraes Moreira e





Paulinho Boca de Cantor, e o talento dos músicos Bolacha, Baixinho, Dadi, Luís Galvão, Pepeu Gomes e Jorge Gomes, o que pode ter determinado sua maior projeção.

Marcelo Fróes, no encarte do relançamento de *Novos Baianos F.C.* (1973) e *Novos Baianos* (1974) fundidos em CD na série *Dois momentos*, da Continental, explicou que: "/.../ o grupo /.../ gravou /.../ o animado *Futebol Clube*, com a banda conceitual A Cor do Som sendo uma subsidiária eletrificada dos Novos Baianos (quando Dadi deixou os Novos Baianos, em 1977, levou consigo o nome e lançou a banda comercialmente, acompanhado pelos colegas Mu, Gustavo, Ary e Armandinho)".

O que eles fizeram foi mais que revolucionário para o samba. Assim como o foram Jorge Benjor, Tom Zé e Luiz Melodia, e depois outros, no sentido de uma complexificação, uma depuração, uma quintessência do samba, que ficou mais óbvia na bossa nova, mas, repito e repito, está na bossa de Noel e estava em Sinhô.

Pode ter havido influência dos Novos Baianos sobre o Grupo Capote, ou vice-versa, há coisas parecidas nos dois discos, mas também pode ser o clima da época e outras influências comuns. De qualquer forma, os dois trabalhos são excelentes; apenas o grupo de Odair Cabeça de Poeta não fez sucesso comercial e não emplacou, injustamente.

Voltando ao LP do Grupo Capote, o ovo tem janelas e os integrantes do grupo aparecem nelas, eles moram no ovo, no interior do encarte eles comeram o ovo; e o LP tem faixas como "Buxixo na aldeia" (parceria de Odair, Marinho e Tom Zé), que é um trabalho antropofágico no estilo da continuidade do que vinha com o tropicalismo e assemelhado aos Novos Baianos, e vicejaria todo esse tempo no trabalho de Tom Zé:

> ganhei uma americana que me serve chá e café na cama
> me manda beijos escolhidos
> daqueles tipo exportação
> me manda beijos inocentes[99]



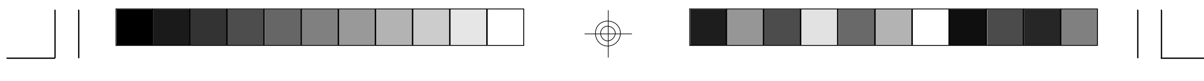


"Globarbarização" é a expressão que Tom Zé usa nas apresentações ao vivo de "O PIB da PIB (prostituir)", dele mesmo, Sérgio Molina e Alê Siqueira. Gênero: bloco de turistas europeus para o cordão das meninas do Nordeste, no CD *Jogos de armar*, como aquela que fez em março de 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Tom Zé ao vivo é superteatral, revelando uma sensibilidade aguda, e parece um menino que grita, que ri, que dança; ele sente a música como nervo do universo, registra as variações de intensidade do ser, como fazia Antonin Artaud. Suas apresentações são um teatro da crueldade, sim.

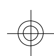
"Nave Maria" nos dá a visão do nascimento de um homem que é mulher, menino, feto, bebê, jovem, adulto e velho, tudo aos nossos olhos, como um quadro figural. Estamos vendo os quadros do pintor Francis Bacon ao vivo e em movimento quando ouvimos Tom Zé superafinado, que desafina os instrumentos, para lá da escala tonal, da escada diacrônica que leva e eleva para a catedral do óbvio. Como falamos, e ele contou tão bem no seu livro, Tom Zé utiliza preferencialmente o ostinato, mas também com uma forma de sua invenção, para fazer seus experimentalismos composicionais. Miele, no programa *A vida é um show*, da TV Educativa, exibido em abril de 2003, disse que até no apelido é musical, que é como o som da corda puxada de uma guitarra e de uma viola: Toim.

A música, para Tom Zé, é uma prática laboratorial, o mesmo tema harmônico, melódico ou poético pode retornar, se combinar, se transformar, ser acrescentado, modificado, reelaborado, tudo experiências, gerando ideias e sensações. Por exemplo, "Jimi renda-se", de Tom Zé e Waldez, gênero: maracapoeira, arrastão do falar sofisticado. Tom inventa palavras que camuflam e debocham, deglutem os nomes de Bob Dylan, Jimi Hendrix, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Billie Holliday e Janis Joplin, e que estão em *Jogos de armar*; é a retomada da base e do *riff* de "Dor e dor" (do LP de 1972, *Se o caso é chorar*), e continua (é a mesma canção e é outra) em "Moeda falsa":

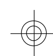


e logo o Brasil, que vai ser um país rico,
quando esse diabo desse petróleo acabar
o dólar é moeda falsa
o americano já não segura as calça
/.../
ô, cabrobó!
eles vão tomar no fiofó

Inventa palavras também (palavras cortadas multiplicando significações: "com ê/seu jei de tê/graça no balan/miná meu tem/crian/passa na lembran/conté/que o no/me dé/era diferen/seu nom era embola/no falar da gen", processo que consiste em falar as palavras só nas pré-tônicas e tônicas, e não pronunciar as sílabas pós-tônicas) em "Chamegá" (Tom Zé e Vicente Barreto, arrastão de Jackson do Pandeiro e Gordurinha), na qual transforma a palavra *pop* na sigla de "puta que o pariu":

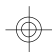


> aí chegou o gringo com o sequencer para prender o músico brasileiro na camisa de força do metronímico 4/4 *rock-pop-box*



Acontece que a bateria eletrônica não toca outros tempos como 2/4 que estão no samba e nos ritmos nordestinos, reduzindo tudo ao chiclete repetitivo do *pop*.

Tom Zé repete muito que não é cantor nem compositor, e por isso teve que desenvolver táticas para encantar; sua fraqueza é sua força, ele é mais cantor e compositor justamente por trazer sempre o signo da invenção o tempo todo a iluminá-lo, é por isso que se aproxima tanto para nós, seus ouvintes, de Hermeto Paschoal, não só pelo fato de que inventa instrumentos, enceroscópio, buzinório, serroteria, agogôs no esmeril (efeito sonoro e visual no escuro, com fagulhas de fogo saltando do som), hertzé etc., enquanto Hermeto toca qualquer coisa, todas as coisas, Tom Zé diz que é o movimento contrário, da deficiência para a ciência nele, ao inverso do Hermeto, porém o que ele chama deficiente é a visão dos pontos fortes e fracos do sistema


do som, do mercado e do pensamento da música que ultrapassa em muito as injunções do mercado, porque é a invenção do pensamento e de novos modos de vida. Miele sugeriu de forma muito oportuna uma parceria entre os dois, Hermeto e Tom Zé, o qual tem grandes parcerias, e citou a sua com Rita Lee, fizeram juntos "2001" e "3001" – ela diz que ele é seu parceiro do futuro.

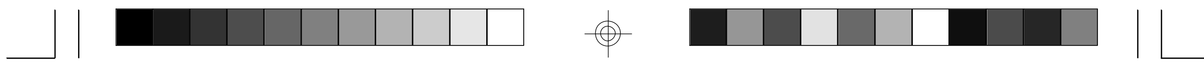
Tom Zé é um dos maiores baluartes mundiais contra a estupidez planetária que ele mesmo rotulou tão bem como "globarbarização".

Observação: em 2003, foi lançado pela Publifolha de São Paulo o livro *Tropicalista lenta luta*, no qual Tom Zé conta/explica/implica sua trajetória (memórias sentimentais e energéticas), com profundas visões do meio musical (no caso, o meio musical material) e a cultura como energia viva do homem e do ser, uma entrevista que mais aprofunda ainda tudo quanto explicou em seu texto/poesia/musical e letras das músicas todas, o que é muito útil para quem quiser pensar.

Reluto em considerar algum humano um gênio, pois essa rotulação sempre me parece tola desde que todos possuímos grandes coisas dentro de nós e acessá-las me parece mais normal do que genial, mesmo que muitos prefiram ou sejam levados a ser bestiais; quero dizer, é mais incompreensível a burrice do que a genialidade.

Caetano cantou e isso já virou título de livro de uma psicanalista: "de perto ninguém é normal". E, ainda, quanto aos chamados gênios do século XX, que são citados o tempo todo como tendo estruturado nossa época, eu penso que eles estão, os quatro, fundamentalmente equivocados: Darwin, Marx, Freud e Einstein estão errados. Poderia explicar os erros de cada um deles, se não todos, muitos que percebo, não aqui, pois cada um mereceria um livro maior que esse para detonar a polêmica, coisa que, na verdade, nem seria novidade. Vocês podem confiar em mim.

Já o próprio Tom Zé admira, em especial, cada um desses pensadores, e não penso que discorde em nada deles, mesmo do



mais frágil de todos, o tolo freudismo. E além do mais admira, por cima de todos eles, outros dois gênios que mudaram a face do século XX: Santos Dumont[100] e João Gilberto.

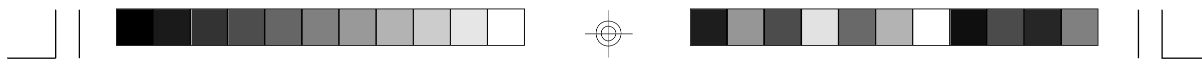
Mas, mesmo assim. Os gênios podem ser chamados gênios, por momentos, por pedaços, por saques, por trabalhos, que, mesmo errados, edificam. Edison falou que o gênio é feito de dez por cento de inspiração e noventa por cento transpiração. E, levando em conta Tom Zé, a coisa fica mais complicada, ele é o ser humano mais fácil de se chamar de gênio.

Como eu já falei, aliás quem falou foi o Charles Perrone, o Tom Zé nasceu em Irará, na Bahia, em 1936, e foi batizado Antonio José Santana Martins. Aí é que está o busílis.

Pois o grande orquestrador maestro compositor poeta pensador Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim com esse nome imponente que é um verdadeiro monumento escolheu o apelido Tom como seu nome artístico, e muitas vezes é chamado Tom Jobim, muitas vezes simplesmente Tom.

E o grande autor daquela coisa que chamaram de bossa nova é o cantor João Gilberto, que traz o prenome simples, comum aos homens do povo no nosso país, como José, que sempre vira Zé. E surgiu até mesmo um cantor depois dele chamado João Só, que já era uma glosa à simplicidade do nome do gênio da bossa nova, e ao mesmo tempo ao seu estilo, a essa economia atômica que é como uma paisagem chinesa esculpida na cabeça de um alfinete, ou japonesa, venha cá ("Menina da ladeira" é de 1971):

> João Evangelista de Melo Fortes, ou simplesmente João Só, nasceu no dia 3 de novembro de 1943 em Teresina, no Piauí. Filho caçula da família que já contava com 11 irmãos, mudou-se ainda bem cedo para Salvador, na Bahia, onde passou boa parte da infância e da vida. João Só era, portanto, como ele mesmo costumava dizer, baiano de coração.
> O início de João Só na música aconteceu muito cedo. Costumava olhar um dos seus irmãos tocando violão, a

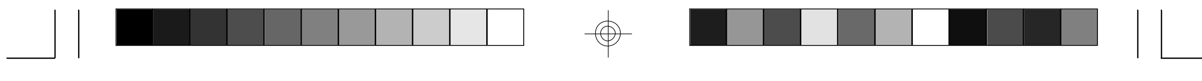


fim de tentar memorizar algumas posições, e logo conseguiu base suficiente para destacar-se no cavaquinho, tendo inclusive feito uma apresentação em um programa chamado *Hora da Criança*, de Aroldo Ribeiro, na Rádio Cultura da Bahia.

A música, então, incorporou-se de vez à vida de João Só. Aos 15 anos, já era um grande instrumentista, projetando-se no mercado profissional. Depois do cavaquinho, dedicou-se ao violão, seu principal instrumento. Trabalhando na noite, foi levado ao piano e a outros instrumentos, como o violino, o bongô e o contrabaixo. No início da década de 1970, realizou várias apresentações no Norte e Nordeste em uma caravana da gravadora EMI, com o objetivo de engajar-se no cenário nacional. A oportunidade não demorou muito. Levado pelo cantor Miltinho, gravou na Odeon o seu primeiro e grande sucesso: "Menina da ladeira".

João Só concebeu esta música de uma maneira muito natural e espontânea. Após participar de um jantar oferecido aos profissionais de publicidade num dos restaurantes da Ribeira, onde se localizava o antigo aeroporto, começou a tocar o violão e cantar alguns versos. Já sozinho, e com a casa fechando as portas, desenvolveu todo o tema da música: "Parecia até que era um trabalho antigo, conhecido", dizia. Quando chegou em casa, gravou tudo para não esquecer. No outro dia, viu que quase nada precisava ser mudado.

Com "Menina da ladeira", João Só começou a participar de *shows* em várias partes do País: "O disco estourou em todas as paradas em apenas quatro meses. A partir daí, minha vida ficou muito agitada. Tinha que atender compromissos em várias cidades. Às vezes saía de um avião para entrar em outro", costumava dizer. Nesse ritmo, se tornou cada vez mais conhecido. Em 1972, após apresentar-se na Argentina, ao lado de Paulo Diniz, gravou o primeiro LP, com músicas do porte de "Canção pra Janaína" e "Copacabana". Foi convidado para gravar outros discos. A partir de 1978, João se dedicou

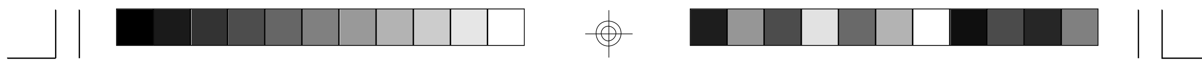


> exclusivamente a *shows*: "Deixei um pouco de lado as gravações. E não estou arrependido, principalmente por causa do aprimoramento da música na noite" disse ele. /.../[101]

Pois o nome do nosso cantor é genial descoberta por vários motivos: Tom Zé traz os nomes atômicos detonadores do compositor e do cantor da bossa nova, traz o nome do povo e religioso Zé, um nome cheio de grandeza e pequeneza também, pois é geralmente atribuído a pobres e a nordestinos que, ao chegarem ao sul, principalmente no século XX, são estigmatizados como pobres. Parece também um tom musical, o tom zé (um tom a mais novo para cá dos conhecidos dó ré mi fá sol lá si e os sustenidos bemóis e bequadros aqui no Ocidente) ou tom colorido ou da pura sensação. Parece algo engraçado infantil como tonto como zé mané como o o cachorro banzé das historinhas em quadrinhos. É um logo, um nome tipo uma marca, uma assinatura na sensibilidade nacional. É simplesmente genial.

Observação 2: Tom Zé foi convidado para o disco do filme vencedor do Festival de Cannes, *Farenheit 9/11*, de Michael Moore. A música foi "Companheiro Bush", que saiu no Brasil no CD *Imprensa cantada*. Em 2005, o filme alemão *Gespenster*, dirigido por Christian Petzold, com música de Tom Zé, "Mã", participou do Festival de Berlim.

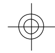
> Minha casa era geminada com o clube. No lugar onde eu dormia, a cama, [de] que eu me lembro bem, era encostada na parede do clube. Então, o bumbo do clube vivia no meu ouvido, quando tinha festa /…/ e eu ouvia mais alguma coisa lá das bandas que tocavam, mas o bumbo era mais presente, o bumbo era o novo útero da minha mãe, que deve ser essa sensação, não é? E essa é a única coisa a que se pode atribuir que eu tenho de inspiração de música. /…/ aí ouvi e ele (Renato) prrramm: "não quero outra vida, pescando no rio de Jereré…" no "de Jereré" a melodia faz dó, si, dó, ré; e o violão fazia dó, si, lá, sol. Contraponto do primeiro grau. (Veja como



> o contraponto estava na minha veia.) Esse contraponto do primeiro grau, nota contra nota, começando até com oitavas paralelas, se não me engano, esse contraponto me impressionou tanto que o mundo escureceu, /.../ meu apocalipse foi ali: eu perdi completamente tudo em que estava ligado, todos os interesses momentâneos desapareceram com aquele buraco /.../[102]

A partir do "concretismo" que seria natural no homem do interior, concretismo que ele depõe não praticar, quando o faz, Tom Zé joga com as palavras baunilha, ilha e humilha, para contar da maravilha das sensações e das palavras, que sentiu em criança, que se sentia humilhada pela sua diferença. Narra sua infância, com sua riqueza interiorana, de imaginário, lógica própria do homem do interior, linguagem, vivências, relacionamentos, e sua pobreza dupla: por ser do interior e viver os altos e baixos do filho de um pequeno comerciante, e por ser do lado pobre ou menos "nobre" de uma família importante da região. Ou mais, a sua pobreza própria, pessoal e intransferível, por ser um mico-leão-dourado, um Zé à esquerda, que seria rejeitado por todos não fosse seu charme, seu brilhantismo, sua inteligência, que, juntos com sua revolta, o teriam tornado um marginal, se não fosse o seu diferencial brilhante junto com algumas pessoas que perceberam isso e o salvaram. Vale lembrar de novo a homenagem a seus professores, numa nação que tem um povo que os despreza tanto, é lindo ver esse grande artista assim se manifestar. Eles lhe salvaram a vida porque lhe deram a crença na sua possibilidade, e, aos poucos, a possibilidade de ser algo, ser alguma coisa, poder existir na nossa sociedade.

É muito bonito ver como ele fala sobre sua professora secundária Belmira Santos, que dizia que os alunos precisavam aprender a ler, pois que seriam os novos poetas e escritores, e ele se sentiu valorizado, como alguém que podia ser poeta, podia ser escritor. E sobre Ernst Widmer, seu professor de composição e estruturação, que musicou "Astronauta libertado", música alternativa com a mesma letra de "2001", cuja pauta está na

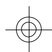




página 53 do livro. E Hans Joachim Koellreutter, seu professor de história da música, que se comoveu com a canção "Toc" e lhe passou o amor pelo experimentalismo, pela vanguarda, pelo contraponto.

Tom Zé é fruto de uma época especial, que se potencializava com o entusiasmo da construção de Brasília, o surgimento da bossa nova e do concretismo, e a contracultura internacional, além, é claro, da possibilidade real da comunização do mundo. Edgar Santos, o reitor da Universidade de Música da Bahia, investiu muita grana para trazer ótimos professores europeus, e foi criada uma escola de música que nem tinha público, que iria formar seu público e seus alunos. Essa situação excepcional fez com que Tom Zé fosse aceito como aluno, mesmo não conhecendo teoria, e fosse formado no mais avançado das pesquisas musicais, como dedecafonismo, atonia etc. Ele conta no livro que foi a partir de suas deficiências como cantor instrumentista e compositor, somadas à riqueza do que aprendeu na escola, que ele pôde encontrar o seu caminho "limpando o campo", rompendo o acordo tácito da música (enquanto estrutura musical alegorizada como uma novela de televisão, "romance da harmonia funcional"; e enquanto temas e letras e modos das canções populares, operísticas, gritadas, hiperbólicas).

> /.../ No princípio, o que mais me movia mesmo a procurar outra coisa era a incapacidade de me mostrar cantando. Aquilo de eu não ser cantor, de dizer claramente: "isso aqui não é uma música", mesmo quando eu maquiava um canto, isso era vital. /.../ também fui treinando outra coisa, que era o seguinte: quando entro no palco, imediatamente convoco na plateia o cognitivo. Sem me dar conta, passei a vida treinando essa ligação direta[103].

Aqui Tom Zé ainda respondia a Caetano, que falou, aliás, escreveu no seu livro *Verdade tropical* que ele fazia a ligação direta entre o experimental e o tradicional.

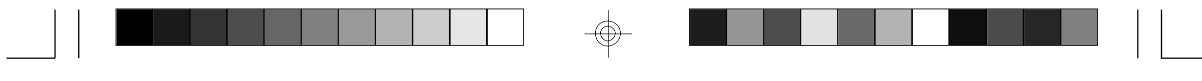

Quando comecei a redigir *Proteu ou A arte das transmutações; leituras, audições e visões da obra de Jorge Mautner*, bem no início da década de 1990, a problemática da cultura brasileira e mundial era muito diferente. Havia uma clareza sobre a qualidade musical, ou de outra arte qualquer, e a influência decisiva que esses artistas, dotados de voz, tinham sobre a sociedade como um todo e as pessoas em particular.

A sensibilidade de cada um, sim, mas também a forma de pensar, o combate a preconceitos, novas visões de mundo, tudo isso era muito mais amplificado pelos grandes meios de comunicação de massa, e os artistas que tinham acesso a ele. Esse processo de massificação foi se amplificando durante toda a década de 1990, e, no caso do Brasil, foi nesse período que ficou clara para nós a nossa inserção naquilo que chamam de globalização e de pós-modernismo. E o desenrolar desse processo recolocou a questão da presença dos artistas na mídia, desde aqueles dos anos 1960 e 1970, cuja importância inédita na história serviu de modelo para (des)enquadrar Jorge Mautner.

O meu protesto fartamente documentado se baseava no fato de que Jorge Mautner é um grande criador, inovador, pensador, e que traz muitas propostas novas de releitura do ser humano e da nossa condição moderna (e agora pós-moderna), mundial e nacional. Não fazia o menor sentido ele ser tão boicotado, não ser levado a sério, não repercutir. O Brasil precisava dele.

O que antes era um grande artista, ou pensador, agora é a mesma coisa que um tolo que faz alguma gracinha, e esse mesmo parece mais palatável, mais deglutível. O Brasil da época da ditadura valorizava muito cantores, compositores, gente de teatro e cineastas que contestassem o sistema, falassem de uma nova forma de vida e/ou trouxessem novidades ou alta qualidade técnica.

Chico Buarque disse que a canção foi uma forma do século XX que estaria sendo abandonada com a eclosão de fenômenos, como baixar música grátis no computador, os *samplers* e estilos



da moda, especialmente *rap* e *funk*, que não variam muito a estrutura melódica (simplíssima), harmônica (simplória) e rítmica (hipnótica), usando muitas vezes a mesma base gravada para "compor" uma nova cópia, com letra diferente, letra esta que, no entanto, pouco é trabalhada também.

Se o problema era de criadores sensacionais e marginalizados como Jorge Mautner, Tom Zé (na época) e Odair Cabeça de Poeta, e até mesmo Caetano Veloso, sob um certo prisma, agora é um problema de todos nós, artistas e público. Tipo "Venceu o sistema de Babilônia/E o garçom de costeletas", qual nos versos de Oswald de Andrade, ou pior, o padrão globo de bestialidade.

Por outro lado, a importância densa do pensamento desses compositores em seus discos é algo que cada vez tem mais relevância dentro de uma prática de pensamento no Brasil. Por mais que ela seja desqualificada e alienada, desde seus primórdios, sempre continua, e a ela nos ligamos.

Então, nessa perspectiva, cumpre aprofundar a nossa investigação, que, com o tempo, claramente se mostrou filosófica, científica e religiosa. E, ainda, devemos ser honestos, e admitir que sempre que um pensador pensa outro pensador tenta fazê-lo falar de si, no estilo Platão, transformando seu grande mestre no arauto de suas questões e seus problemas, o que faz parte dos devires de uma obra e de um artista ou filósofo.

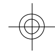
Então, o Gil... Gilberto Passos Gil Moreira é um homem, um pensador e um artista.

> O melhor lugar do mundo
> É aqui e agora

Carlinhos Brown:

> No periférico, Gil é nós tragamos[104].

Enquanto homem e pensador, é um cara prático, que estudou Administração de Empresas e, ainda jovem, conseguiu


emprego de diretor da Gessy Lever em São Paulo, onde foi viver, vindo de sua Bahia natal. Poderia ter sido um administrador bem-sucedido, forte e meio gordo, e talvez aí o seu cabelo tivesse rareado no alto da cabeça, e haveria um outro Gilberto Gil, o Dr. Passos Moreira, talentoso e lindo mesmo assim, mas desconhecido da maioria, sem pesar tanto no pensamento do Brasil.

Gil o artista foi ministro da cultura do governo Lula no início dos anos 2000.

Bíoi paralleloi:

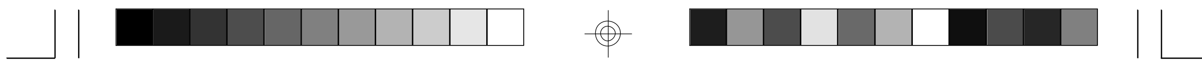
Dia 17 de janeiro de 1941: nasceu George Henrique Mautner, no Rio de Janeiro, filho de Anna Illich e Paul Mautner, que vieram para o Brasil como refugiados na Segunda Guerra Mundial.

Em 26 de junho de 1942, nasceu em Salvador, Bahia, Gilberto Passos Gil Moreira, primeiro filho de José Gil Moreira, médico, e Claudina Passos Gil Moreira, professora primária; 20 dias depois, a família, que havia se transferido para a cidade para o nascimento da criança, voltou para Ituaçu, no interior do Estado, onde morava.

Ainda no mesmo ano, a 7 de agosto, nasceu Caetano Emanuel Viana Telles Velloso, o quinto dos sete filhos de José Telles Velloso, funcionário público do Departamento de Correios e Telégrafos, e de Claudionor Vianna Telles Velloso, em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, próximo a Salvador[105].

Jorge Mautner poeteorizou (nos *Fragmentos de sabonete*, publicados em 1976, texto escrito em 1971):

> Villa-Lobos percorreu 1922 até o tropicalismo. No grafismo do tropicalismo e do pós-tropicalismo devemos notar também o mimetismo de gestos e danças dos mil carnavais nacionais, cheganças, reisados, e do estilo *pop* internacional em miscigenação indissolúvel: balangandãs *hippies* são amuletos? O profano & o sagrado? Mircea Eliade aqui ficaria louco. São balangandãs de Carmen

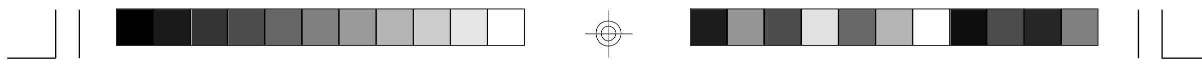


> Miranda, já vistos através dos filmes? Em cinemas? Pelas TVs? Muitas cores, o corpo é vestido, é despido e tem sua carne pintada e desenhada, o grafismo volta às suas formas originais do homem da caverna, pinturas de índios? Máscaras de rituais com transe? Máscaras de arlequins com serpentinas? Tudo tão próximo ao homem contemporâneo e à pintura de Picasso (com aquela alegria daquele basco invencível!). Flores havaianas ou baianas ou catarinenses ou vitórias-régias? Principalmente cores. Coisas indígenas. Os trópicos não são tristes, faltou um olho carnavalesco para Lévi-Strauss (sim, um olhar mais profundo) para que ele enxergasse essa realidade[106].

Por outro lado, assim falou Caetano:

> Eis por que eu quase cedo à tentação de não mencionar a palavra "tropicalismo" neste texto. De fato, seria mais correto e mais vivo discutir com Gil o sentido do seu projeto de tomar nas mãos a barra da música como produto de mercado – projeto que culminou no LP *Realce* (que tanto me desagradou e que, se não existisse, eu não teria feito o meu *Velô*). O que significa o atual trabalho de Gil à luz dessas suas preocupações mais recentes, que datam de longo antes de ele se dedicar à política? Seria melhor fazer perguntas assim do que cair nessa conversa de "tropicalismo" como acontecimento de máxima importância na cultura brasileira. Conversa ridícula que só serve – na sua distorção de perspectiva – para entreter os levianos e referendar a mediocridade[107].

É importante ler e compreender o trabalho de Gilberto Gil sem as amarras daquilo que se tornou bobagem universitária ou diluição artística. O que aparece soa como trabalhos muito peculiares, diferentes entre si; são os trabalhos individuais coletivos de Caetano, Gil e outros. O que o trabalho de Gil oferece é muito mais importante do que um suposto tropicalismo.



"Vamos fugir/deste lugar"[108], como disseram Deleuze e Guattari, é preciso o tempo todo inventar linhas de fuga, para os aparelhos de captura, as armações que tentam capturar e domar a nossa força. Um deles é o "sucesso".

Vamos começar do começo, arbitrariamente escolhido, com "Alfômega", que Caetano Veloso gravou em 1969, no álbum branco:

> o analfomegabetismo
> somatopsicopneumático
> que também significa
> que eu não sei de nada sobre a morte

O próprio Gil fez uma leitura magistral desta letra:

> O "analfomegabetismo" – o analfabetismo cósmico, a nossa profunda ignorância acerca do universo aberto, vasto e vago do esoterismo; o mistério sobre isso. E o "somatopsicopneumático" – a trindade, a soma de: soma, corpo, carma, encarnação do homem; psique, alma; e neuma (do grego sopro), espírito. A consciência disso.
> Os termos vêm do procedimento concretista de ligar palavras e inventar neologismos compostos. Começando a estudar religiões orientais e ciências ocultas, eu convivia com palavras não popularmente difundidas, algumas de cujo significado até então eu não sabia (como "Neuma", "neumático"; "soma" eu já conhecia dos rudimentos de anatomia dados no ginásio) e que eram novidade para mim.
> A música foi feita na Bahia quando encontro o Rogério Duarte e o Walter Smetak, e se dá a transposição desses interesses intelectuais e espirituais em minha música[109].

Essa canção é como uma senha para entender o mais essencial no pensamento cancioneiro de Gilberto Gil. O pensamento de Gil é um fato relevante da nossa civilização. E, ainda assim, constitui um antifato, artefato, uma intervenção no tempo e no espaço, um conjunto Dionsíaco de saltos quânticos.



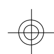


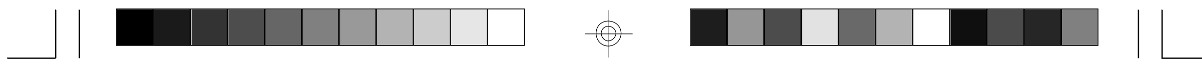
Gilberto Gil é como Nietzsche (negro branco) e como todos os negros: só pode acreditar num deus que dança, "o eterno deus Mu dança".

Seus cânticos, palavras musicadas, cantadas, são amálgamas. É essa a base da produção, o amalgamar, e os elementos que entram na liga são variáveis, numa proporção variável, elementos culturais e biológicos, que vão da comida à dança, do sexo ao cinema, do chá de jurubeba à física quântica. Ele é quem faz "ligação direta".

> Sua quietude inquieta deu conta de abordar e abraçar, com lucidez visionária, questões tão diversas como a contracultura, o sincretismo religioso, a negritude, a valorização da informação cultural africana e oriental entre nós, a ecologia, a política, a tecnologia, o carnaval, a macrobiótica, a cultura *pop*, a ciência, a meditação, as relações familiares, as relações de amor e amizade, as relações sociais, as relações de trabalho, a ancestralidade, o mundo moderno e a consciência primitiva – em formas que transitam livremente entre o baião, o *funk*, o *rock*, o afoxé, o samba, o *reggae* etc., e ao mesmo tempo sem ser nada disso; cumprindo apenas o sotaque particularíssimo de seu violão.
> É assim que Gil foi construindo seu nicho de linguagem. Seria pouco apontar o quanto a moderna música popular do Brasil deve a ele, tudo que conquistou em termos de construção, acabamento, atitude. Melhor notar o quanto nele se aprofundou a afinidade com a natureza da própria música. Pois não há como não pensar que essa reverência é uma condição dela; que a relação de qualquer um com a música é a de um ser receptivo. E, por isso, Gil é esse banho, essa aula, essa tradição viva; não pelo que fez, mas pelo que faz. Pela capacidade de manter potente sua linguagem, atualizando fisicamente o passado, a cada nova onda que ele espraia de seu convés, até banhar nossos pés, na praia[110].





Sobre o caráter cinematográfico do trabalho de Gilberto Gil, leiamos o que Nelson Motta escreveu a respeito de "Domingo no parque":

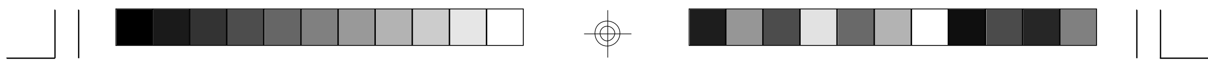
> Quando Gil pegou o violão e me mostrou a sua canção do festival, perplexo, ouvi uma música cinematográfica, com letra e melodia trabalhadas como um filme moderno e dinâmico, com sequências, planos, cortes, montagem: um crime passional no parque de diversões tratado com linguagem fragmentada e moderníssima. Fiquei chocado[111].

Gil é um pensador não da ordem das razões ou da cronologia, uma cronia, que procura dar conta do pensamento aberto, da algia do tempo nas suas manifestações sensíveis, dentre as quais se incluem as formas de pensamento, isto é, a sua abertura é para a cronia do ser.

Gil é um dos músicos poetas que mais expressa a evolução da consciência com suas duas preocupações complementares: com a razão e a ciência que vai cada vez mais longe com força, e com a superação da consciência normal ou normalizada como pode acontecer numa experiência mística ou no próprio dia a dia com as suas dificuldades e as suas belezas (ver "*Three mushrooms*", feito com Mautner, em Londres – a letra é a quatro mãos).

Falar sobre Gil é especular a realidade humana e social do nosso aqui e agora. Porque Gil é o pensador do nosso lugar no mundo, Brasil (por isso escreveu "*Mon thiers monde*", em francês). A questão é esta: Gilberto Gil é um homem e um lobisomem (ainda não, o super-homem). A questão que "surgil" é principalmente a mente, a evolução, e secundariamente a racial, como enquadramento no social. No centro de tudo está o social, a convivência entre as pessoas, o ser gente, urgente, com todos e tudo.

Poderíamos aduzir que Gil é um super-homem, pois estamos cansados de esperar; mas o problema não se dá bem por aí. No cerne da questão está o coletivo, seu trabalho não tem



centro, como dizem Deleuze e Guattari, o que importa são os agenciamentos. Das fontes populares traz a questão da religação e da evolução, valorando de uma forma nova o que já parecia velho. Tudo é novo, na visão do Gil?

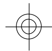
Outro fator que contribuiu com força para a face do tropicalismo como se fez na década de 1960 foram os arranjos e orquestrações de Júlio Medaglia, Rogério Duprat e Damiano Cozzella. Estes dois, antes dos álbuns tropicalistas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e o coletivo (1968), fizeram experiências parecidas a partir da matéria-prima das canções de Carlos Imperial, no filme *Bebel, garota propaganda*, de 1967, direção de Maurice Capovilla, com Rossana Ghessa e Paulo José; podemos ver aí, com o trabalho sobre as composições do "nômade", do não tribal Imperial, que grande parte das inovações veio das experiências dos arranjadores.

Na década de 1960, Jorge Ben lançou o "sambalanço", também chamado de samba-rock, cujo sucesso inicial mais espetacular foi "Mas que nada" (que, em espanhol, quer dizer: "mais que tudo"), o qual, segundo Tárik de Souza, no artigo "Maracatu – baque com um olho no passado e outro no futuro", é um "samba de preto (ban)tu"[112]:

> Este samba
> Que é misto de maracatu
> É samba de preto velho
> Samba de preto tu

Jorge Mautner também faz misturas estranhas, e é preciso recordar que o seu maior sucesso junto com Nelson Jacobina chama-se justamente "Maracatu atômico", e foi gravado por vários, desde Gil até Chico Science e Nação Zumbi. Mas isso vem de longe...

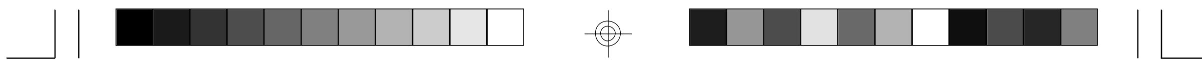
> Em 1959, os compositores Gordurinha e Almira Castilho criaram a expressão samba-rock na música "Chiclete com


banana", gravada por Jackson do Pandeiro. Porém, o encontro do samba com o *rock* por eles previsto só aconteceria na década seguinte, quando Jorge Ben (Jor) se uniu aos integrantes do Trio Mocotó e "a batida encaixou", como Nereu, um dos fundadores do trio, gosta de dizer. Ele conta que tudo começou numa badaladíssima casa noturna chamada Jogral, frequentada basicamente por universitários. Quando perguntado sobre a origem do nome, Nereu diz rindo "por causa das pernas da Verinha". Mocotó, na gíria carioca, quer dizer pernas de mulher. Em 1969, participaram do IV Festival Internacional da Canção, com Jorge Ben (Jor) defendendo a música "Charles, anjo 45". Ao perguntarem o nome do trio que o acompanhava, Ben Jor respondeu: "É trio mocotó". Naquele mesmo ano, gravaram um compacto de "Coqueiro verde", que se tornou um sucesso. "Quando eu gravei o que hoje se chama samba-rock, não existia esse nome no Brasil". É o que diz Marku Ribas, 55 anos, mineiro, um dos grandes expoentes do ritmo[113].

"Só boto bibop no meu samba/Quando o Tio Sam pegar no tamborim/Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ Quando ele entender que o samba não é rumba/Aí eu vou misturar/Miami com Copacabana/Chiclete eu misturo com banana/E o meu samba vai ficar assim:", em 1959, Jackson, Almira Castilho e Gordurinha genialmente falaram. A Gal Costa tem uma gravação genial dessa música, com baixo e bateria arretados, mas a de Jackson é *hors-concours*. Caetano Veloso, no artigo babão para os americanos sobre Carmen Miranda (babão deles, dela), disse que os americanos não entendiam nem tocavam bem o samba, não por ignorância, mas por desinteresse.

Não é bem verdade, e o trio do tempo mágico (o Jackson, a Almira e o Gordurinha) do forró-samba (antes e douradamente continuados por Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote, Ednardo e Alceu Valença) sabia disso muito bem. Nos anos 1970, Mick Jagger (inglês) fez os Rolling Stones gravarem aquela barafunda do "*Simpathy for the devil*" pensando que era samba e



querendo, na verdade, imitar o camdomblé que ouvira na Bahia, e passou looooooooooooooooooooonge. Nos anos 1980, Barry White cantou uma xaropada bonita chamada "Rio de Janeiro", que tem cor de burro quando foge e pensa que é samba. Nem o "Samba pa ti", do Santana, o é. ("Quando ele entender que o samba não é rumba"). No filme do Walt Disney citado, Zé Carioca dança rumba e sacode maracas.

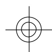
Eles não sabem fazer samba mesmo, quando fazem é porque importaram tudo.

Diferente dos japoneses, que tocam, cantam e dançam o samba, porque aprendem, têm um grau de humildade na vaidade.

Podemos notar que o chamado "sambalanço", inventado por Jorge Ben (gosto mais do nome original, Ben é *ibin*, filho em árabe, língua da sua mãe etíope) a partir do seu sucesso inicial, já está prefigurado em outras misturas de samba e outros ritmos brasileiros com ritmos norte-americanos, como é possível ver nos choros de Pixinguinha, na "Canção pra inglês ver", de Lamartine Babo (gravada no seu primeiro disco, em 1931), na bossa nova de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto e seus amigos, na canção "Chiclete com banana", de Gordurinha e Almira Castilho, gravação de Jackson do Pandeiro, nos "Boogie-woogie na favela" (gravado por Ciro Monteiro em 1945) e "Boogie-woogie do rato" (gravada em 1947, por Joel e Gaúcho), ambas de Denis Brean (Augusto Duarte Ribeiro) (o "Boogie do bebê" fez sucesso em 1963, versão cantada por Tony Campello).

Já foi registrado por Mário de Andrade (1928) nas manifestações iniciais da música popular brasileira:

> Alem dessas influencias já digeridas, temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do *jazz* estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *Samba macumbeiro*, *aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifonicos e ritmicos de *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o carater da peça.

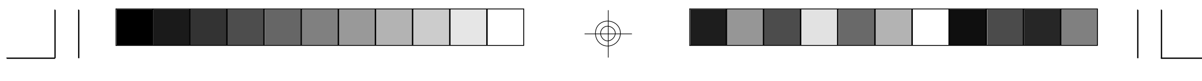




> É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem...[114]

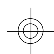
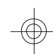
A ortografia é a do autor, que ele inventou, e as edições preservam. Vejam bem: ele escreveu isso em 1928.

Sobre João da Gente (João de Wilton – ou da Silva – Morgado, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1882 – 18 de janeiro de 1937), sabemos que:

> Seu pai, Eduardo Penafiel da Silva, era um famoso construtor português que, por ser primogênito, trocou o nome para Eduardo Morgado. Nasceu no bairro carioca de Vila Isabel e recebeu o nome de João da Silva Morgado. Mais tarde, recebeu da Igreja de Portugal o título de Conde, passando a chamar-se João de Wilton Morgado. Foi funcionário federal, escritor e cronista carnavalesco.
> Trabalhou nos seguintes jornais cariocas: *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* (1904-1937), *Diário de Notícias* (1908), *A Imprensa* (1908), *A Época* (1915), além de *O País* (1916). Foi colaborador de muitos outros órgãos de imprensa mineiros, paulistas e portugueses. Um apaixonado pelo carnaval, foi idealizador e organizador de vários blocos, instituindo prêmios para as fantasias e carros alegóricos. Organizador das tradicionais batalhas de confete, sempre integrava as comissões julgadoras dos desfiles carnavalescos. Organizou, em 1915, a *Mi-Carême*, festa dos campeões do carnaval, realizada com sucesso nos domingos de Páscoa. Como teatrólogo, escreveu vários dramas e comédias: *Silvina, cruz e perdão*, *Por causa das dúvidas*, *O engano*, *O paletó não é meu* e *Tio Tibério*. Escreveu dois livros: *Arpejos*, em versos, e *Cintilações*, em prosa. Foi membro da Comissão de Frente do Clube dos Democráticos. Popular compositor carnavalesco das primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro. Compôs dezenas de sambas e marchinhas de carnaval, dentre elas a marcha "Deixa ela" e o samba "Olá". Em 1928, Francisco Alves gravou na Odeon o samba "Sou o

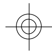


meu bem". Nesse mesmo ano, conheceu talvez seu maior sucesso, o samba "Vem comigo", campeão do carnaval do ano seguinte. Além de muito cantado na famosa Festa da Penha, foi gravado por Francisco Alves na Parlophon. Em 1929, Laís Areda gravou a toada brasileira "Nossa canção", na Odeon, e Francisco Alves, na Parlophon, o samba "Não jures". No mesmo ano, Vicente Paiva gravou na Parlophon o samba "Mulheres sapecas". Em 1930, seu samba "Não chora", foi gravado por Helena de Carvalho na Victor, e o samba "Orgulhosa", por Iolanda Osório na Brunswick. No mesmo ano, compôs com Heitor dos Prazeres o samba-canção "Tristeza", gravado por Januário de Oliveira na Columbia. Ainda nesse mesmo ano, Francisco Alves gravou, em dueto com Luci Campos, na Odeon, o samba "Não se esqueça do seu bem". Em 1931, teve quatro composições gravadas na Parlophon: Paulo Neto de Freitas gravou as canções "Quebranto" e "Pra vancê" e Murilo Caldas, os sambas "Guiomar" e "Deixei". Em 1932, Elza Cabral gravou na Columbia seu samba "Falso amor"[115].

A transmutação pareceria um absurdo para o homem primitivo, a não ser que fosse explicada como algo além de toda compreensão, que não estava na ordem natural das coisas. Hoje em dia, a ciência começa a aventar a hipótese da transmutação, o que é muito engraçado, pois é ela mesma ciência que nos diz que o Universo é quase todo constituído de átomos de hidrogênio, de peso atômico 1, com um próton e um elétron, e que todos os outros elementos, que são como que construtos de vários átomos de hidrogênio, vários prótons e vários elétrons, são formados a partir desse átomo simples, nas reações de fusão nuclear ou de supernovas que ocorrem nos sois.

As reações ininterruptas de fusão nuclear que emitem todas as radiações de um astro e mantêm sua massa no quarto estado físico da matéria plasma produzem ininterruptamente átomos de hélio, peso atômico 2. Mas reações mais especiais, quando os sois se formam ou quando explodem numa supernova, atingem


graus ainda mais altos de temperatura e pressão, e fazem com que eles emitam uma cascata de radiações e de átomos mais pesados, todos os outros até o urânio, que são formados nessas explosões em tremendas reações de fusão de núcleos de hidrogênio.

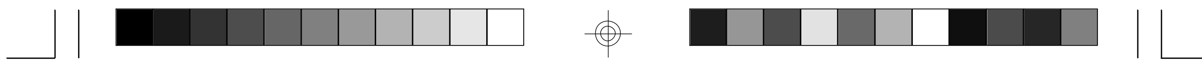
O Universo inteiro é constituído de hidrogênio, sendo os sois momentos no *continuum* tempo espaço mais densos da sua ocorrência, o mesmo acontecendo com os astros mais frios, planetas e outros, que também podem ser encarados como constituídos de vários constructos mais densos ainda e com numerosas montagens dos átomos de hidrogênio.

Nessa visão, que é puramente originada na química e na física atuais, os átomos não são mais aquilo que seu nome diz, mas sim construções de elétrons, que, por sua vez, são montagens de outras partículas, e que podem se combinar entre si de uma forma mais essencial, não só pelas ligações químicas, mas nas estruturas físicas que ultrapassam a sua definição na tabela periódica, isto é, a sua elementaridade.

Há três cantores compositores brasileiros muito especiais, que trabalham música como transmutação, ou mais de três. Com dois eu já trabalhei – Jorge Mautner e Caetano Veloso, que chama o samba de "o grande poder transformador"[116] – sobre os quais escrevi.

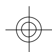
E Jorge Ben, Jorge Benjor, Jorge Ben Jor, Jorge Duílio Lima Meneses. E o que há com ele de tão único? O fato de ele rezar, ler, cantar e laborar o tempo todo com a música ligada à poesia e à literatura, bem como à filosofia (e à alquimia). Jorge Ben só faz gol: cada novo trabalho é revelação verdadeira, cada música uma dádiva.

Apareceu cantando um samba que já não era mais samba, ou melhor, não era só samba, e sim um samba carregado de muitas outras coisas, que vinham de cima e vinham de baixo, que vinham da frente, de trás e dos lados, que vinham do passado e do futuro. Misturava samba, *rock*, *funk*, candomblé, música caipira e maracatu.



Sobre Jorge Ben, fala Gilberto Gil, neste depoimento em que ressalta a multiplicidade e a originariedade da sua rítmica africana que leva em conta as minúcias e maluquices delícias e delírios das músicas e batucadas das diversas e várias nações que influíram (música do oriental, indiana, muçulmana, africana) na memória coletiva musical do Brasil:

> — A primeira vez que você tocou com Jorge Ben foi nas Semanas Afro-Brasileiras?
> — Em público, foi a primeira vez. Foi um momento em que houve um reconhecimento de "parentesco", uma constatação da matriz, digamos, de uma matriz única. Foi ali que se criou essa consciência. Nem tanto para mim ou para ele, que já sabíamos, mas em termos de um consenso de que Gil e Jorge têm coisas em comum. Daí surgiu o disco em que atuamos juntos. O nome dos dois orixás, Xangô e Ogum, colocados no disco, têm muito a ver com aquele encontro das Semanas Afro-Brasileiras no MAM, que ficou como um signo de identificação do nosso trabalho. Não se pode dizer que foi exatamente ali que se revelou isso ou aquilo, mas que foi um encontro revelador eu não tenho dúvida.
> — Ali houve uma polarização do aspecto negro. E, dentro disso, como você vê a música do Jorge?
> — Eu vejo a música do Jorge como a que mantém elementos mais nítidos da complexidade negra na formação da música brasileira. Modos musicais diferentes vieram para o Brasil através de várias nações africanas. Jorge assume o que veio do norte da África, o muçulmano, como elemento básico do seu trabalho. Ele não gosta de perder a perspectiva primitivista, não deixa de se ligar no jeje, *ketu*, iorubá. Mas ele tem um outro lado que inclui o moderno.
> — Muita coisa assim de espírito de Rio de Janeiro, certo?
> — Um Rio complexo, uma negritude carioca. Eu diria que a escola de samba, por exemplo, é uma coisa mais simplificada do que a música de Jorge Ben. Sua música é muito mais complexa em termos de integralidade negra,

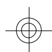



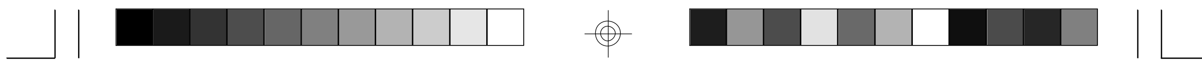

> mais do que o chamado samba-enredo, que se estabeleceu como um clichê de escola de samba. Os elementos da música de Jorge são muito diversos e isso é bem descrito em "Zumbi", quando ele fala das diversas nações, convocando Angola, Congo, como num discurso messiânico. Ele tem consciência de uma integralidade e sua complexidade decorre daí e vice-versa.
> — Eu acho "Charles 45" um motivo bem carioca…
> — É, ao mesmo tempo ele é um garoto carioca da atualidade de escola de samba. Mas o que o distingue dos outros sambistas é a consciência de uma complexidade negra, a manutenção na música de nítidas diferenciações de elementos. Assim, ele compõe baseado em vários ritmos especificamente negros, e compõe samba, mas diferente da maioria dos compositores de escola de samba, que produzem uma música cultivada na escola, um híbrido já todo pronto sem nenhuma das diferenciações elementares dos ritmos básicos. O Jorge consegue essa elementaridade e denomina as diversas escolas negras. /.../
> — Essa aproximação com Jorge Ben lhe trouxe uma indicação de trabalho?
> — É, Jorge Ben é para mim uma espécie de mestre. Eu tenho muitos mestres mas ele é um mestre em exercício, mais um pai talvez, à medida que existe muito dele nessa minha vontade de dar nitidez aos matizes das matrizes negras do meu trabalho. Isso aparece nos meus *shows* quando eu improviso. Um lado assim preto velho que está no meu mundo… minha vó, tias velhas, meu pai. Um vocabulário onde entram palavras nagôs, ditas com aquela guturalidade negra na voz. Fica assim como um reencontro com a minha formação mais primária /…/[117]

A medicina desse ritmo africano e agora mundial é terapêutica e propedêutica, e Jorge Ben se conscientizou disso desde cedo, em vários níveis, tanto no mais comum, na alegria da beleza, da simpatia, de morar num país tropical, torcer pelo



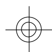






seu clube de futebol e amar a sua nega quanto nas expressões artísticas, culturais, científicas, e o encontro de Jorge com a alquimia[118], a grande iluminação mental (mas supermental para além de meramente racional) e ocidental (mas nascido no Oriente e no Médio Oriente, e de origem obscura) que trabalha junto com a magia do som e do ritmo (que seria sensual e apetitiva, mas é também supermental, e nasce em toda parte, é uma vibração como o som, "sonsual", título de um LP de Jorge Ben[119]).

> A receita de suingue de Jorge Ben Jor, em 2004, é composta de boa dose da alquimia que caracterizou alguns de seus discos mais cultuados, como *A tábua de esmeralda* (1974) e *Solta o pavão* (1975). A comparação com os trabalhos anteriores é do próprio compositor carioca, que há oito anos não passava por um estúdio para registrar novas canções.
> — A alquimia é uma filosofia muito bonita que lancei em música quando ainda era um tema hermético. Nesse *Reactivus amor est* recupero um pouco desse espírito – explicou ele na sede de sua gravadora, a Universal.
> Seria uma receita típica benjoriana, não fosse o detalhe da massa eletrônica que dá forma às 16 faixas. Influência do que andou ouvindo em turnês pela Europa e nos discos de *hip-hop* que o filho manda dos EUA, onde boa parte do álbum foi gravada.
> — Estava apostando nesse disco há três anos. Queria fazer nessa onda que os músicos de hoje estão fazendo. Penso que eles alcançam o que eu queria quando comecei, então digo para eles continuarem nesse caminho. Só não usei esses recursos na minha época porque ainda não tinha tanta modernidade – afirma, citando como exemplo Max de Castro e Fred 04.
> O curioso é que boa parte desses "músicos de hoje" o cultuam, inspiram-se no som do Jorge do passado, aquele anterior ao "Jor". Ele ri da situação aparentemente contraditória. E explica:


— Desde o meu primeiro disco (*Samba esquema novo*), quero estar na frente, fazer algo diferente. Se tentar voltar ao que era, não vou fazer tão bem, não seria natural.

Para os fãs, o que pode não soar muito natural, a princípio, é ouvir a voz de Jorge revestida por teclados e programações eletrônicas.

— É claro que sofro pressão por lançar um disco assim. Mas eu sempre fui criticado. A afinação do meu violão estava errada, a harmonia não tinha pé nem cabeça... era isso que diziam.

De qualquer modo, suas "letras urbanas e suburbanas", como ele diz, estão variadas como sempre. Ele descreve "Mexe mexe" e "História do homem" como receitas alquimistas. Chora (literalmente) ao contar que criou Maria Helena e Chiquinho, quando viu a mãe porta-bandeira e o filho mestre-sala da Imperatriz fazerem as pazes no Sambódromo, depois de um ano brigados. Logo em seguida, sorri ao definir "Rei Pelé", feita para o filme *Pelé eterno*, como um roteiro cinematográfico de três minutos. E se prepara para enfrentar o palco (no Rio, o *show* está agendado para outubro) – aí sim, com banda, "mas buscando a sonoridade do disco".

— Vai ser como um trabalho *cover*. Mas sei que não adianta querer tocar as 16 novas, que vão pedir "Taj Mahal" e "Mas que nada".

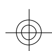
Esta última, seu primeiro sucesso, é ouvida em qualquer parte do globo. Recentemente, Jorge descobriu pela Internet que já há mais de 200 versões pelo mundo. Chegou a registrar num CD 40 gravações distintas, todas baixadas da *web*.

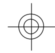
— Se não fico em cima, a editora nem me repassa o que é arrecadado com essas gravações mundo afora.

Jorge fica cabreiro com essa situação dos direitos autorais, mas feliz por saber que é importante para tanta gente. Diante de tanta variedade, bolou um plano: quer fazer uma grande festa em 2006, quando se completam 40 anos da gravação de "Mas que nada" feita por Sérgio Mendes, responsável pela internacionalização da música. A ideia é reunir todos os artistas que ajudaram a imortalizá-la.








— Teve de tudo: no passado, Ella Fitzgerald e Dizzy Gillespie. Outro dia, achei uma gravação da Costa do Marfim. Há uma outra com flauta de Pã, dos incas. Tem em *funk*, em salsa. Imagina juntar todo esse povo?[120]

A mudança do nome de Jorge Ben para Jorge Ben Jor aconteceu em 1985, e deve-se à confusão internacional que se fazia com o nome do cantor George Benson, o que criava problemas de direitos autorais. Do mesmo ano é o LP *Sonsual*.

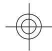
Jorge Ben Jor orienta muito de sua obra pela simbologia católica e sua hagiografia. Dois santos são comemorados no dia 23 de abril: São Jorge e Santo Adalberto. Jorge Ben Jor homenageia muito o seu homônimo[121].

O nome do santo, a sua imagem, a sua narrativa, e o seu dia e seu número servem de signo o tempo todo para a obra de Jorge Ben Jor, que utiliza a oração como base para a canção "Jorge da Capadócia", gravada por Jorge no LP *Solta o pavão* (1975), por Caetano Veloso no disco *Qualquer coisa*, do mesmo ano, e Fernanda Abreu, nos CDs *Sla 2 be sample*, de 1992 e *Raio X*, 1997.

O LP da estreia do Jorge foi *Samba esquema novo*, que já começa com a faixa "Mas que nada". "Balança pema" coloca os elementos do humor, do "Sambalanço", da invenção linguística com sabor africano e do tropical à la Ben Jor, quer dizer, ele já nasceu pronto; os mesmos elementos estão no disco todo, desde o início.

Logo depois "Vem, morena, vem" e "Chove chuva", genial na sua simplicidade ideogramática e instantânea, segundo observação de Jorge Mautner. "Uala uala-la" fala do samba diferente, como uma retomada de algo que estava na matriz do samba, e parece tão novo.

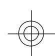
Do ano seguinte (o ano do golpe militar, que pareceu não atingir Jorge Ben Jor), é *Sacundim Ben samba*. Mas é engraçada a insistência no escapismo, ou é convite ao prazer, que parece a necessidade de fugir da situação, e que ecoa a frequência com que Caetano Veloso, a partir de 1968, quatro anos depois, falaria

e cantaria "eu vou". Jorge fala "Vamos embora, 'uáu'", e, logo na próxima faixa, "Capoeira", "Vamos embora camarada/Vamos sair dessa jogada". Por outro lado, canta "Não desanima, João", e ainda cria a figura deliciosa de "Nena Naná".

Do mesmo ano é *Ben é samba bom*, que traz a genial "Bicho do mato". A faixa "Guerreiro do rei" faz a fusão da mística com o racialismo constante no nosso autor. Em "Jorge well", brinca muito a sério de cantar em inglês, e brinca que seu som é bossa nova. "O homem, que matou o homem que matou o homem mau" é narrativa com jeito de faroeste e apelo heroico, que iria inspirar coisas como "Faroeste caboclo", de Renato Russo, e "Alexandre", de Caetano, só que aqui a metáfora do faroeste serve para falar da realidade dos morros cariocas e do subúrbio brasileiro, de uma maneira especialmente engajada, pois o eu lírico não julga a população e os bandidos, como em "Charles, anjo 45"; ele se coloca como um dos homens guerreiros, ou como a voz do povo que o louva, o audaz.

No *Bidu, silêncio no Brooklin*, preservou-se a circularidade, iniciando com "Amor de carnaval", que fala da efemeridade da festa e seus amores, e do eu que é "muito sentimental", pedindo depois silêncio e calma no Brooklin, e alegria no Caiçaras. A última faixa do disco é "Simanda" (que inspirou Caetano na época e depois na música "Não enche", do CD *Livro*, de 1997) e que retoma a melodia e o *moody* de "Amor de carnaval", repetindo ainda o "muito sentimental" e o pedido de "Calma no Brooklin". "Simanda" é absolutamente inaugural na poética brasileira, pois nunca antes um escritor, poeta ou compositor havia se referido com tal soltura a uma relação que não o interessava mais, sem machismo ou protecionismo no relacionamento com a mulher. "Nascimento de um príncipe africano" retoma "a tamba está tocando", e comemora o filho do rei da tribo como um libertador, um heroi guerreiro, quase messiânico, e para ele tocam os membros da tribo e "Está até chovendo/Mas é um bom sinal/É um futuro rei/Pra combater o mal", de novo ainda a chuva como sinal de amor e alegria.

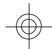




"A jovem samba" seria uma alternativa à bossa nova e à jovem-guarda, e depois ao tropicalismo. Para sorte nossa, não virou um movimento, ou quase, pois dele (Jorge) saíram dois brotos ou mais: o samba-rock, mais como o de Simoninha e Max de Castro (irmãos, filhos de Simonal, amigos e parceiros de Jairzinho, filho de Jair Rodrigues, amigos sócios na gravadora Trama e todos muito influenciados pelo quase pai Ben; Max de Castro faz o "samben" na câmara lenta *cool*; bom notar ainda a delícia do nome de Max de Castro que funde citações de Karl Marx e Fidel Castro), e o mais simplificado pagode, que insiste na tecla do "bom mulato" "sonsual" sem as outras harmonias da inteligência e grandeza, informação e liberdade de Jorge Ben Jor.

O pagode pode ser muito bom, quando mais bem elaborado, mas, nesse tipo de pagode "adolescente", bem como no charme e no *funk* do Brasil, sente-se a influência melódica, harmônica, letrística e comportamental (nas ligações alquímicas dos sons e harmonias sofisticadas de Ben Jor, desde o início, quando já inspirava outros compositores na sua vertente "patropi" e, logo depois, com o aparecimento de Bebeto, que compõe e canta de maneira muito parecida com Jorge, todos querem o "samben").

No início, parecia que os três se pareciam, Jorge Ben, Simonal e Jair Rodrigues, não tanto pelo estilo musical, mas pela etnia e pela alegria (se bem que a questão étnica seja sempre cultural, se bem que, no Brasil, as etnias sejam sempre claras, uma mistura, e chamamos branco ao que tem tanto de branco quanto de negro, e chamamos negro ao que tem tanto de negro quanto de branco). Depois foram se diferenciando, a sotisficação de Jorge sobressaiu. Mas o pior foi o atentado artístico e social que a esquerda política fez à carreira de Simonal, injusto, acusado de ser espião da ditadura, conforme nos contou Nelson Motta nas suas *Noites tropicais*. A obra informada e informadora de seus dois filhos, na ligação esboçada por seu pai com Jorge Ben, redime um pouco o peso para o Brasil que isso foi.

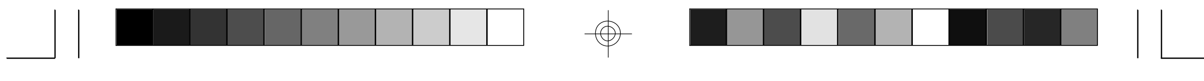
"Rosa, mas que nada" é sobre a desilusão amorosa e retoma "Mas que nada"; "Canção de uma fã" é uma homenagem muito


bonita, pois todos os artistas populares vivem de seus fãs e de suas fãs, e volta e meia os esnobam. "Menina Gata Augusta" é fruto de uma parceria com Erasmo Carlos, e estreita os laços que ligam Jorge ao *rock* e Erasmo Carlos ao samba (Erasmo, roqueiro sambista, que gravou "De noite na cama", de Caetano, e compôs e cantou a maviosa "Em frente ao coqueiro verde", e, com Roberto, "Quero voltar", a favor da anistia aos exilados políticos da ditadura militar, entre tantos sambas-rock). "Toda colorida" mostra a força da música, a crença do compositor na força da sua arte, pois "Quando deus ouvir a minha canção/Eu serei feliz por toda a vida/Pois ela será a minha eterna toda colorida". Remete à faixa "Quase colorida (Verushka)" do LP anterior. E assim vai a obra de Jorge, retomando os temas e as melodias, regravando ou modificando, num procedimento serial.

"Frases" foi gravada por Caetano Veloso com o título "Olha o menino" no LP *Bicho*, de 1977. Caetano conta que o *Bidu* foi uma das suas grandes influências para criar o seu tropicalismo. É uma canção de simplicidade quase bíblica, de linda sabedoria, das matrizes africanas e versos orientais.

"Quanto mais te vejo amor/mais eu quero ver você", no ritmo de dobrado, parece música de circo e de *show*, parece um samba puladinho, parece marchinha de carnaval, melhor astral, mais alta conscientização camuflada de coisa simples do povo, pois o é. Delícia o cantarolar do cantor entremeado com as palmas. "Eu vou andando", desilusão amorosa, agora no masculino, com o verbo de movimento de novo conjugado, agora no singular, o que parece um contrasenso. Depois vem a emblemática "Sou da pesada", em que Jorge Ben eleva o astral do malandro e do machão, do homem do povo que se garante, se vira e se arruma, com boa vontade e boa intenção. Isso no ritmo que ele chamou de penquelê, do candomblé, com atabaques e agogôs, misturados à sua guitarra, música do interior da base do Brasil e da África (e seja visto que esse afeto pela música sertaneja seja certo) (e ele aí já fala na língua do anjo):



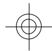
Quem falou de mim na madrugada
Quem falou de mim não fala nada

O LP *Jorge Ben*, de 1969, traz as antológicas "Criola", "Domingas", "Cadê Tereza", Barbarella", "País tropical", "*Take it easy, my brother Charles*", "Descobri que sou um anjo", "Bebete vãobora", "Quem foi que roubou a sopeira de porcelana chinesa que a vovó ganhou da baronesa?", "Que pena", "Charles, anjo 45", e a crítica, que não é burra, se cala.

De 1970 é *Força bruta*, que inicia com "Oba, lá vem ela", com o suingue de seu violão e uns apitos feitos como assovio com a ajuda das mãos, na foto de um dos quais, a realizar um deles, vemos o cantor na capa do LP. Caetano também fez isso, assovios-apitos, em "A grande borboleta", no LP *Bicho*, sete anos depois, imitando o som de uma flauta ou instrumento de sopro indígena.

A propósito, um dos elementos que contribui para constituir a singularidade do som de Jorge Ben Jor é o seu violão "afinado errado", quer dizer, sem seguir as notas tradicionais atribuídas a cada uma das seis cordas (mi lá ré sol si mi). Mesmo assim, o resultado dá certo, saem acordes "certos", pois ele inventa novas posições que produzem acordes, mas com uma sonoridade nova, pois a sequência das notas é desigual à tradicional, a dinâmica é própria, e ele faz interferir elementos da harmonia africana, de forma sutil. O mesmo se dá quando eletrifica a guitarra.

> Aliás, o violão de Jorge é um capítulo à parte: ninguém além do próprio Jorge e do Fritz (Trio Mocotó) consegue tocar o violão com a afinação de Jorge Ben. O motivo é que Jorge, vindo de uma família pobre, aprendeu a tocar violão com um método de banca de jornal e um violão de segunda mão, o que o obrigava a afinar o violão à sua maneira. Sem saber ele já estava inventando um estilo único, uma marca registrada, ao ponto de, ao primeiro acorde de uma canção sua, o ouvinte já identificar "essa batida é do Ben"[122].

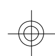

"Zé Canjica" é outra melodia rica e aveludada, que retoma a linda linha da chuva, aqui com a dor de cotovelo do eu lírico. Aliás, este disco foi considerado o melhor do autor pela crítica até então, e muitos mesmo pensam que depois. Suas ricas harmonias e seu clima quente e frio, além da sofisticação das letras e melodias e harmonias se conjugam com a retorta das citações sutis, ricas.

"Eu vou compor um hino de amor para Domênica/em homenagem ao anjo e à maravilha que ela é", canta em "Domênica domingava num domingo toda de branco", voltando à imagem do "anjo", que no "sou da pesada" ele pronunciara "anzo", assim como em "por causa de você, menina" cantava "voshê", e nas "frases" "há seis mil anos o homem vive feliz/ fazendo guerras e asneiras/há seis mil anos Deus perde templo/ fazendo flores e estrelas" (pronuncia "templos" por "tempos", também em "*Errare humanum est*", no LP *A tábua de esmeralda*, e "Pelé" da *Turba philosophorum*, há aí uma jogada simbólica).

Ben gosta de criar sua pronúncia própria, como o dengo de um menino ou namorado, de usar linguagem afetiva (em "Para que digladiar" "canta" a namorada: "Vamos dançar, meu amor?") e falar como o povo simples, ou como negros que pronunciam o português misturado com a fon/ética africana.

Ele apresenta uma nova visão do marginalizado, que não precisa mais ser consolado como em "Charles, anjo 45" e "*Take it easy, my brother Charles*", mas que agora fala na primeira pessoa, e se mostra autoconfiante e melhor resolvido, como realmente veio a acontecer com negros e mestiços e brancos das favelas: "eu me chamo Charles Junior/vai vai/eu também sou um anjo/ vai vai/mas eu não quero ser o primeiro/vai vai/nem ser o melhor do que ninguém/vai vai/eu só quero viver em paz". A música se inicia com uma bela introdução tocada em violoncelo, e depois cantada em coro, que volta depois da letra cantada a uma voz, pelo cantor.

"Pulo, pulo" parece brincadeira, canção infantil, e já explicita mais a relação alquímica, com sua imagem das flores, e


do eu lírico que sempre encontra o equilíbrio nos seus movimentos, transformando os seus pulos em dança ou aproximação ao seu amor, sem cair.

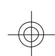
Em "Apareceu Aparecida", o som dos violeiros sertanejos se mistura ao samba, o que ele chama de "cumanche", como dois "compadres" ou uma dupla caipira que fala entre os floreios das violas. "O telefone tocou novamente" repete o seu lamento "que pena". "Mulher brasileira" homenageia de forma bonita as nossas musas. É muito legal quando o cantor pede aos intrumentistas: "por favor, cresçam para a mulher brasileira", e eles fazem um crescendo no acompanhamento, ao mesmo tempo dando a ideia do erotismo masculino cujo órgão cresce ao amar, e da criança, que todos nós somos e que só pode crescer pelo alimento, carinho e criação da mulher. Quer dizer, o homem precisa se alimentar espiritual e fisicamente da mulher, que é sempre sua mãe, e o faz crescer. "Terezinha" brinca com o chamado de Chacrinha que, durante seus programas, assim chamava sua assistente de palco, irmã da cantora Rosemary. O cantor fez voz anasalada, que cita o apresentador, sempre experimentando sonoridades da fala humana e da dicção popular.

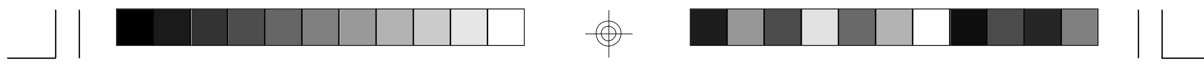
"Força bruta" já é prefácio da obra alquímica que se seguirá, o amor é uma força bruta; assim como se disse de D. H. Lawrence e outros (e Jô falou, no seu programa, do nosso Ben Jor), Jorge é uma força da natureza. Percussão criativa e energética, brincalhona, com suas batidas "distribuídas" como dança.

*Negro é lindo*, o LP de 1971, é sua versão do *Black is beautiful*, movimento forte na época, tropicalizado e antropofagizado por Jorge, aqui. Desse trabalho é constante "Rita Jeep", homenagem a Rita Lee.

O disco que marca com clareza a posição mística e alquímica de Jorge Ben Jor, o início daquilo que ele rotula como "alquimusic", é *A tábua de esmeralda* (1974), e que ele vai retomar depois explicitamente em *Solta o pavão* (1975). A canção "*Errare humanum est*", que está no disco, tem seus versos assim:

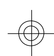


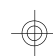




tem uns dias que eu me levanto
procurando pensando e querendo saber
de onde provém o nosso impulso
o nosso impulso de sondar o espaço

No volume da tradução brasileira de *Semeadura e cosmo*, de Erich von Däniken, vemos, à página 144, a citação "*errare humanum est*" (atribuída pelo autor ao Sófocles de *Antígona*, e pelo editor ao *Declamationi*, de Sêneca, mas que, na verdade, encontra-se na *Medeia*, de Sêneca, ato 11, v. 500: "*cuiuvis nominis est errare; nullium, ... errare humanum est, perseverare autem diabolicus*"), relativa à necessidade de uma atitude de humildade dos seres humanos quanto às aquisições de seu saber estabelecido, não sendo eles reféns da ciência ou da técnica, e à coragem de aceitar as novas teorias, mais a ousadia de levá-las a sério, mesmo que como hipóteses:





> *Errare humanum est* diz a Antígone, de Sófocles (497-405 a.C.). Será tão difícil, tão vergonhoso, abandonar posições que se tornarão insustentáveis no dia de amanhã, o mais tardar?[123]

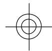
Däniken se refere ao debate que promoveu sobre a possibilidade de visitas pré-históricas de seres inteligentes de outros planetas, que teriam plantado uma civilização na Terra, inclusive com manipulação genética para produzir o que hoje chamamos *Homo sapiens* (outro disco de Jorge Ben). O autor suíço percorreu várias vezes o globo, visitando todos os continentes e a maioria dos países, inclusive o Brasil (onde encontrou o estupefaciante caos tropical das Sete Cidades no Piauí), amealhando provas entre inscrições e desenhos de astronaves e astronautas e materiais e construções inexplicáveis consoante a tecnologia atual, e que, no entanto, foram produzidos no que costumamos chamar de nossa pré-história. É nítida a influência da obra de Däniken (que inclui ainda os livros anteriores *Eram os deuses astronautas?* e *De volta às estrelas*) sobre esta canção de

Jorge Ben Jor. Podemos ver que parte da letra foi construída a partir de uma lista de livros sobre o mesmo tema (alguns contra, outros a favor), inserida no final do volume, como propaganda da editora nacional:

> Se onde provém o nosso impulso de sondar o espaço?
> /.../
> *Sombras sobre as estrelas* Peter Kolosimo
> *Eram os deuses astronautas?* Erich von Däniken
> *De volta às estrelas* Erich von Däniken
> *Antes dos tempos conhecidos* Peter Kolosimo
> *Vieram os deuses de outras estrelas?* Compilação de Ernst von Khuon
> *O planeta das possibilidades impossíveis* Louis Pauwels e Jacques Bergier
> *Não somos os primeiros* Andrew Tomas
> *Não é terrestre* Peter Kolosimo
> *O planeta desconhecido* Peter Kolosimo
> *Semeadura e cosmo* Erich von Däniken
> *Nem deuses... nem astronautas...* R. Fiebcaist[124]

Louis Pauwels e Jacques Bergier são os mesmos autores de *O despertar dos mágicos*, que também influenciou a visão mística de Ben. No *remake* da canção, que é coisa que ele costuma fazer, "*Occulatus abis*" (lema que aparece na última ilustração do *Mutus Liber*, de Altus, 1677, "podes ver"), do LP *Salve simpatia*, de 1979, Jorge Ben remodelou o verso: "ou de um belo planeta de possibilidades maravilhosas".

Nesta e em várias, muitas outras canções, Jorge Ben Jor se utiliza da técnica serial, refazendo versos, ou linhas melódicas, ou harmonias, ou tudo. Já li críticos de jornal considerando esses "remakes" ou "make it new" que Jorge Ben Jor faz de suas próprias canções como falta de criatividade de entressafra. Eles não entenderam nada. Faz parte da sua alquimia, da sua fase de multiplicação, fazer e refazer uma canção, obtendo sempre coisas novas, "coisas nossas".

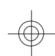




Neste LP, temos a "Tábua de esmeralda" (de Hermes Trismegistos, o texto básico da alquimia) musicada, e várias outras canções que aludem à arte, como "Os alquimistas estão chegando", que abre o disco e traz uma adaptação do Decálogo, de Alberto Magno, aos alquimistas, que está em *O tesouro dos alquimistas*, de Jacques Sadoul, antes da apresentação do estudo da biografia e obra de alguns sopradores, alquimistas e adeptos, na busca de alguma prova genuína de transmutação. Ao ler o livro pela primeira vez, o leitor poderia estar expectante, pois os "alquimistas estavam chegando". Esse decálogo é um sucinto e fortíssimo manual ético.

"A gravata florida de Paracelso", na canção seguinte, "O homem da gravata florida", interpreto como sendo uma visualização de *kundalini* desperta pela obra alquímica em seu fazer, mais do que pelo proceder do elixir ou sua ingestão: é o falar, o obrar e o transformar a si mesmo pelo pensar agenciado aos dois que faz das duas colunas, a da frente e a de trás, uma visão florida, que agrada e encanta, que pode transformar o homem comum, qualquer um: "até eu", como diz o eu lírico.

Depois do já citado "*Errare humanum est*", vemos e ouvimos "Menina mulher da pele preta", *yin*, feminino, lunar, que faz *pendent* com "Zumbi", *yang*, masculino, solar, do outro lado do disco, na conscientização da raça negra e sua afirmação. Estávamos na época do *Black is beautiful*, mas também é a fase da obra em negro, e assim haveria a descrição da obra no disco, a introdução, o homem, errar é humano, mas é preciso tentar (ou a alquimia vem do espaço, em todos os sentidos), depois a beleza do negro, da fase da primeira conquista, diante da qual o homem diz: "Eu vou torcer", que é a próxima canção, torcer pela paz, pela harmonia e pelo amor (e seus desdobramentos ônticos, a obra de Santo Tomás de Aquino, o homem baixo, saturnino, o amigo que sofre do coração, o coração de Cristo, a taça do amor).

"Magnólia" é a obra em branco, o homem torce pela chegada dessa criança, da vida nova que surge do ventre da mulher ("numa nave espacial dourada/muita veloz feita de um

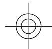




metal miraculoso/com janelas de cristal/e forro de veludo rosa"), o útero, as janelas de cristal são os olhos, janelas da alma, mas também são o cristal como vida mineral, e a rosa como sua floração, outro símbolo da taça. Magnólia é a flor branca, é a pedra filosofal, é a grande criatura, três vezes grande como seu criador e mestre Hermes Trismegistos, é a delicadeza e a força do amor, a geração universal.

No lado 2 do LP, "Minha teimosia é uma arma pra te conquistar", o amor do homem pela mulher dependendo da perseverança, a força da vontade de potência, mas também, e a obra musical é toda feita de duplos sentidos, é a teimosia necessária ao amoroso da Agricultura Celeste, que precisa persistir para conquistar a graça, "O ouro da milésima manhã", título do livro do alquimista do século XX, Armand Barbault.

Há versos de sabor oriental nesta canção, que lembram o "Cântico dos cânticos", de Salomão, e *Rubáiyát*, de Omar Kháyyám: "Mostra-me teu rosto/Fazei-me ouvir a tua voz". Quando o eu lírico diz "Mulher graciosa alcança onda", trata-se de uma das muitas misteriosas elocuções do autor; podemos lembrar o livro *O piloto da onda viva*, de Mathurin Eyquem du Martineau.[125]

Jorge Ben sempre recorreu muito a línguas "ex-cêntricas", como africanas, em "Zumbi" e outras canções, havia até um dicionário de iorubá de onde ele tirava palavras para colocar nas canções – "Chove chuva" é outro exemplo –, ou ameríndias, como na "Curumim chama cunhatã que eu vou contar (todo dia era dia de índio)", do *Bem-vinda amizade*, o falar do malandro etc. Mas também buscou línguas clássicas, principalmente o latim, claro, tão caro à tradição hermética ocidental, nas citações que fez de livros alquímicos (por exemplo "Cantileñas de São Victor" e a *Turba philosophorum*, que se traduz por "assembleia dos filósofos"), e recorreu até à língua dos pássaros e dos anjos; essa presença da pluralidade linguística, a atitude multiculturalista, racialista, antibabélica faz lembrar também Jorge Mautner, espécie


de irmão secreto de Jorge Ben Jor (com Mautner, Caetano Veloso fez um disco; já com Ben Jor, Gilberto Gil fez o seu! Vocês sabem, há essa ligação secreta, esse rebis, Cae/Gil, Ben/Mautner).

"Zumbi" é a obra vermelha, é quando se sabe que venceu, é o signo da vitória, "vocês vão ver quando Zumbi chegar", pois ele, o homem negro, colheu flores brancas de algodão com mãos negras (as duas fases anteriores pelas quais o alquimista tem necessariamente que passar para chegar à realização, simbolizadas também pelo açúcar de um lado e o café de outro, e ao centro o ouro, "Ao centro senhores sentados"), homens brancos também sendo "colhidos por mãos negras", isto é, o casamento alquímico do consciente com o inconsciente, as "Bodas do céu e do inferno", poema de William Blake, o nagual temperado pelo tonal de que fala Carlos Castaneda, *Tales of power*, na tradução, *Porta para o infinito*.

A canção começa com a convocação das nações negras (como irá fazer com as nações amerindígenas brasileiras em "Curumim chama cunhatã que eu vou contar [todo dia era dia de índio]"):

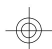
> Zumbi é senhor das guerras
> É senhor das demandas            bis
> Quando Zumbi chega
> É Zumbi é quem manda

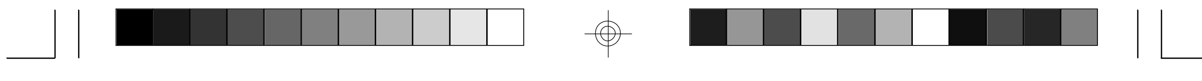
"*Brother*", racial também, fala em Jesus Cristo, é a consciência planetária da irmandade cósmica, é a iluminação crística, por isso está em inglês, para o máximo de pessoas compreenderem como os evangelhos foram feitos em grego *koiné*, comum, que era a língua franca da época.

Depois "O namorado da viúva" fala da multiplicação, é a riqueza que se potencializa, os rios que correm pro mar, àquele que tem lhe será dado, segundo as palavras de Jesus (Mt 25, 29), é a insegurança do homem quando ele busca casar com o princípio feminino em si mesmo e no seu cosmos, a viúva do homem que









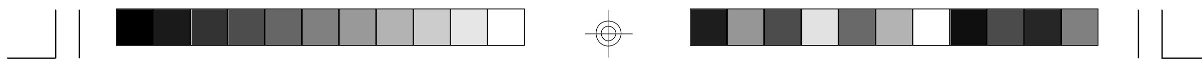
morreu e renasce, agora rebis, o duplo de si mesmo, o andrógino primordial que foi separado pela criação e pelo nascimento e que foi cindido pelo processo do aprendizado e agora renasce e é o ser completo redondo renascido (o ovo dos dogons, a aura dos índios, o casulo de Castaneda, o homem no círculo de Leonardo, "eu sou redondo, redondo" de Oswald de Andrade, CsO de Deleuze e Guattari, *o Anti-édipo* e *Mille plateaux*).

"Hermes Trismegisto e sua celeste tábua de esmeralda" traz o tratado fundamental da arte ciência filosofia da alquimia ou biologia primeira e cosmologia, que é, ao mesmo tempo, um resumo da obra longa que o disco analisa nos análogos e também é o estudo inicial, o que se precisa saber para se lançar na obra, o tratado alquímico que contém e no qual todos os outros são contidos. Jorge Ben canta com uma deliciosa e inédita mistura de samba e *blues*.

"Cinco minutos" é a alusão à via do fogo, via rápida, que explode em iluminação ou em pólvora, bomba, mas a extrema perícia do artista produz a realização, a chegada à presença real, do ser, do sol, do iluminado, "você não sabe como eu fiquei".

O disco *Bem-vinda amizade* é de 1981. Na capa, vemos o cantor com seu cachorro um lindo *husky* siberiano branco, ao lado, como uma referência à amizade, à beleza e à harmonia – é uma ironia racial, Jorge todo vestido de branco, com seu cachorro, seu amigo, o humano e o animal, que ele abraça e sorri na foto da contracapa. Ao mesmo tempo, as ilações alquímicas.

O trabalho se inicia com o samba-enredo "O dia em que o Sol declarou o seu amor pela Terra", canção especialmente significativa para a conscientização planetária, para uma ideia de integração cósmica, quer dizer, *Oroboros*, tudo se liga porque tudo está ligado, por todos os lados, pois tudo é parte de um, "én to pan", como pensam e praticam na sua gaia ciência os alquimistas, no meio de cujas fileiras se perfila nosso poeta-cantor-compositor-músico (todo alquimista o é, de alguma forma):



Terra Terra Terra Amor
Eu sou o sol
Eu sou o sol
Sou eu que brilho
Pra você meu amor

} Refrão bis = rebis

A claridade do sol ilumina a vida e é a via do amor, o amor visível e real que alimenta todos os seres vivos, como na canção "Mil e uma noites de Bagdá", de Jorge Mautner e Nelson Jacobina (no LP do mesmo nome).

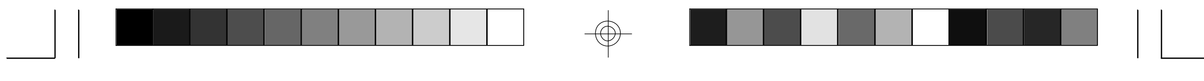
O amor divino que alimenta e ilumina é para todos os irmãos cósmicos.

Inspirado por ele, Jorge Ben Jor pediu a iluminação de Santa Clara, a quem Caetano Veloso também homenageou no LP *Circuladô*, que é a padroeira da luz visível e da luz espiritual que alimenta e sustenta (segundo alguns, servindo mesmo de alimento exclusivo e suficiente), e também é padroeira da televisão (a visão ao longe, que tanto pode ser tecnológica como mística).

Santa Clara clareou
E aqui quando chegar
Vai clarear
Os meus caminhos

A outra canção que ressalta neste CD é "Curumim chama cunhatã que eu vou contar (todo dia era dia de índio)":

Jês, Cariris, Carajás, Tucanos, Caraíbas,
Bangos, Iambiquaras, Tupis, Bororos,
Guaranis, Caiouá, Iandeva,
Demibruia, Ianomâmi, Uaurá,
Iaiamaiúra, Iaualapiti, Fuiá,
Txikai, Txucarramãe, Xocrin, Xicrin,
Krahó, Rancocamecra, Suiá
Curumim chama cunhatã que eu vou contar



A chamada das tribos lembra aquela que faz em "Zumbi", de vários povos da África, e tem o sabor de algo épico, uma conclamação, uma grandeza humana: nos dois casos.

Uma hora lá ele fala das principais características da biopolítica e da ética do índio:

> Amantes da pureza e da natureza
> Eles são de verdade incapazes
> De maltratarem as fêmeas
> Ou de poluir o rio, o céu e o mar

Esta obra, além de ser um protesto contra a guerra que a sociedade ocidental fez aos silvícolas americanos, é também um receituário ético (Jorge Ben Jor gosta de citar o lema de Basílio Valentim, cujo anagrama é VITRIOLUM: *Visita Interiora Terræ Rectificando Invenies Occultum Lapidem Veram Medicinam* – visita o interior da Terra e pela purificação encontrarás a Pedra Secreta que é o verdadeiro remédio) da panaceia que os alquimistas encontraram e que os aborígenes também tinham encontrado, que é o remédio universal (*Pharmacus catolicus*) para a Terra, o ser que nos envolve e do qual fazemos parte todos nós.

Pois a gente sabe.

O Sol nasceu pra todos.

## ALGUNS LIVROS


ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB:* a história de um século. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

______. *Dicionário Cravo Albin da MPB*. Rio de Janeiro: 2002.

______. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALBIN, Ricardo Cravo; CABRAL, Sérgio & SOUZA, Tárik de. *Cancioneiro Humberto Teixei-ra – obras recolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music/Good Ju Ju, 2006.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro/Brasília: Francisco Alves/INL, 1985.

______. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1979.

ALMIRANTE. Noel Rosa foi grande mesmo com parceiros. *Revista da Música Popu-lar*, n. 13, Rio de Janeiro, junho, 1956.

______. *No tempo de Noel Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

AMARAL, Solange Mello do. *Discurso autobiográfico:* o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro: Museu da República, 2007.

ÂNGELO, Assis. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.

______. *Pascalingundum! Os eternos Demônios da Garoa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora do Autor, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.

______. *Aspectos da música brasileira.* 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.

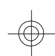
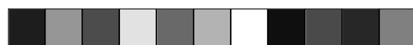
______. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989.

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

ARAUJO, Antonio Martins de & CARVALHO, Castelar de. *Noel Rosa:* língua e estilo. Rio de Janeiro: Thex, 1999.

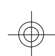
-----BARROS, Patrícia Marcondes de. *Panis et circenses:* a ideia de nacionalidade no movimento tropicalista. São Paulo: UEL, 2000.

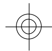
BOTEZELLI, José Carlos (Pelão) & PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus au-tores e intérpretes*. São Paulo: Sesc, 2001.

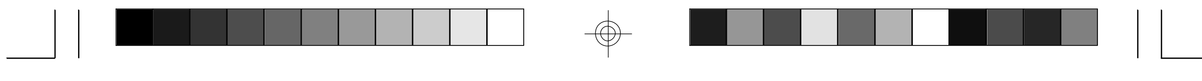
BRAGA, Rubem. Noel Rosa, poeta e cronista. *Revista da Música Popular*, n. 1, Rio de Janeiro, outubro, 1954.
BRAGA, Sebastião. *O lendário Pixinguinha*. Niterói: Muiraquitã, 1995.
CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
______. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
______. *Ataulfo Alves, vida e obra*. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2009.
______. *No tempo de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.
CALADO, Carlos (ed.). *Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira*. 25 volumes. 25 dcs. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010.
CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa:* de costas para o mar. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
---------CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
CAMPOS, Paulo Mendes. Os mais belos versos da MPB. *Manchete*, Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1974.
CARDOSO JÚNIOR, Abel. *Carmen Miranda – a cantora do Brasil*. São Paulo: edição do autor, 1978.
CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário biográfico da música popular*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1965.
CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque, análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
CAYMMI, Stella Tereza. *Dorival Caymmi*: o mar e o tempo. São Paulo: 34, 2001.
CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: 34, 1998.
CHEDIAK, Almir (ed.). *Songbook:* Noel Rosa. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
COLEÇÃO DA REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte, Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. Edição fac-similada da coleção completa da *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, de 1954 a 1956.




CORTES, João Carlos Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Proletra, 1984.
CYNTRÃO, Sylvia Helena & CHAVES, Xico. *Da pauliceia à centopeia desvairada – as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa:* repórter, cronista e poeta. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
DINIZ, André. *Noel Rosa o poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga:* uma história de vida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante – a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 1996.
ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão – uma história brasileira*. Rio de Ja-neiro: Ediouro, 2006.
EPAMINONDAS, Antônio. *Brasil brasileirinho*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1982.
FARIA, Arthur de. *RS:* um século de música. Porto Alegre: CEEE, 2001.
FAOUR, Rodrigo. Bastidores – *Cauby Peixoto:* 50 anos da voz e do mito. Rio de Janeiro: Record, 2001.
______. *História sexual da MPB – a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
GALVÃO, Luiz. *Anos 70, novos e baianos*. São Paulo: 34, 1997.
GAMA, Thildo. *A trajetória de um ídolo*. São Paulo: Pen, 1995.
GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
GARDEL, André & RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
GIRON, Luis Antonio. *Mário Reis – o fino do samba*. São Paulo: 34, 2001.
GOMES, Bruno. *Adoniran, um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
GONZALEZ, Demosthenes. *Roteiro de um boêmio:* vida e obra de Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre: Sulina, 1986.
GOULART, Mário. *Lupicínio Rodrigues*. Porto Alegre: Tchê, 1984.



HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. 50 volumes. São Paulo: Abril, 1982.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Fazenda modelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

______. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

______. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

______. *Songbook*. 4 volumes. Produção de Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

______. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque:* história de canções. São Paulo: Leya, 2009.

HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

______. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

______. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

______. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

KRAUSCHE, Valter Antonio. *Adoniran Barbosa – pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

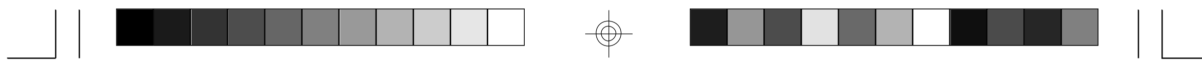
KRAWCZYK, Flávio; GERMANO, Iris & POSSAMAI, Zita Rosane. *Carnavais de Porto Alegre*. Por-to Alegre: SMC, 1992.

KRECH, David & CRUTCHFIELD, Richard. *Elementos de Psicologia*. Tradução de Dante Moreira Leite e Miriam Moreira Leite. 5. ed. São Paulo: Pioneira, 1974.

LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LEITÃO, Luiz Ricardo Leitão. *Noel Rosa:* poeta da Vila, cronista do Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – a trajetória de Nora Ney & Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995.




LUCENA, Mário. *Raul Seixas – a verdade absoluta*. São Paulo: Macbel Oficina de Letras, 2002.

LUCIANA, Dalila. *Ary Barroso, um turbilhão.* Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1970.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe:* memórias do tempo do tropicalismo. Apresentação e colaboração de Ângela Chaves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANN, Henrique. *CEEE/Som do Sul*. 30 fascículos. Porto Alegre: Alcance, 2002.

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da música popular brasileira:* erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Arte Editora /Itaú Cultural/Publifolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolares Duran:* experiências boêmias em Copaca-bana nos anos 50. São Paulo: Bertand Brasil, 1997.

MATOS, Maria Izilda Santos de & FARIA, Fernando de A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

MÁXIMO, João. Jacob do Bandolim – homem por ele mesmo. Encarte da caixa de três CDs *Jacob do Bandolim – gravações originais.* Rio de Janeiro: BMG, 2000.

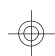
MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa:* uma biografia. Brasília: UnB/Linha Gráfica, 1990.

MELLO, Zuza Homem de & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras. 2 volumes. 6. ed. São Paulo: 34, 2006.

MORAES, Mário de. *Recordações de Ary Barroso*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de. *Proteu ou a arte das transmutações – leituras, audições e visões da obra de Jorge Mautner*. Rio de Janeiro: HP Comunicação, 2004.

______. *Crisólogo:* o estudante de poesia Caetano Veloso. Rio de Janeiro: HP Comunicação, 2004.


______. *O olho do ciclope e os novos antropófagos:* antropofagia cinematótica na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Quártica, 2009.

______. *O estudante do coração*. Rio de Janeiro: Quártica, 2010.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PACHECO, Jacy. *Noel Rosa e sua época*. Rio de Janeiro: G.A. Penna, 1955.

______. *O cantor da Vila*. Rio de Janeiro: Minerva, 1958.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! – Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PEREIRA, Arley. *Cartola:* semente de amor sei que sou, desde nascença. São Paulo: Sesc, 2008.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro:* reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição fac-similada de 1936.

RANGEL, Lúcio. Noel Rosa: letra e música. *Manchete*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1953.

______. *Sambistas & chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

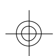
RENNÓ, Carlos (org.). Gilberto Gil – *Todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira – as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

RIBEIRO, Pery & DUARTE, Ana. *Minhas duas estrelas:* uma vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa:* o poeta da cidade. São Paulo, Ateliê, 2002.

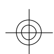
RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim:* o cronista Lupicínio conta as histórias das suas mú-sicas. Porto Alegre: L&PM, 1995.

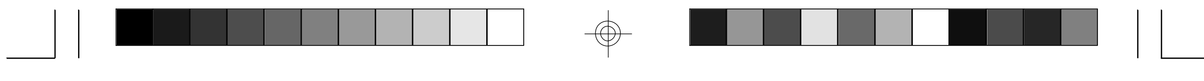




ROSSI, Fred. *Adoniran Barbosa:* anotações com arte 2010. Textos de Wladimir Soares. São Paulo: Anotações com Arte, 2009.
SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida:* vida e andanças de Luiz Gonzaga, rei do baião. For-taleza: A Fortaleza, 1966.
SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: MacMillian Publishers, 1995.
SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* transformações do samba no Rio de Janeiro – 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
SANTAELLA, Lúcia. *Convergências:* poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.
SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo & AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). *Dis-cografia brasileira em 78 rotações*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República: da* Belle Époque *à era do rádio* (coordenador geral da coleção: Fernando A. Novais). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira – das origens à mo-dernidade*. São Paulo: 34, 2008.
______. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
SILVA, Francisco Duarte & GOMES, Dulcineia Nunes. *A jovialidade trágica de José Assis Valente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
SILVA, Marília Trindade Barboza & OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
______. *Cartola: os tempos idos*. 2. ed. São Paulo: Gryphus, 2008.
SILVA, Uélinton Mendes da. *Luiz Gonzaga – discografia do rei do baião*. Salvador: Memorial das Letras, 1997.
SOUZA, Tárik de. *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.
______ *Tem mais samba*. São Paulo: 34, 2003.
______. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
______. (org.). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
SOUZA, Tárik de & ANDREATO, Elifas. *Rostos de gostos da música popular brasileira*. Por-to Alegre: L&PM, 1979.
TABORDA, Felipe. *A imagem do som de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.









TATIT, Luiz. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1997.
TINHORÃO, José Ramos. *Música popular:* teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.
______. *História social da música popular brasileira.* São Paulo, 34, 1998.
VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá.* Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
VANZOLINI, Paulo. *Tempos de cabo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira (1500-1885).* São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1977.
______. *Panorama da música popular brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Martins, 1965.
VEDANA, Hardy. *Jazz em Parto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_______. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras.
VENÂNCIO JUNIOR, Valdemar. *Orlando Silva em 78 rpm*. Fortaleza: Ger, 1996.
VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva, o cantor das multidões*. 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
VIEIRA, Jonas & NORBERTO, Natalício. *Herivelto Martins:* uma escola de samba. Rio de Janeiro: Ensaio, 1992.
VIVACQUA, Renato. *Música popular brasileira:* histórias de sua gente. Brasília: Thesaurus, 1984.
VON DÄNIKEN, Erich. *Semeadura e cosmo*. São Paulo: Melhoramentos, 1972.
WATTS, Alan. *El gran mandala* – ensayos sobre la materialidad. Traducción de Mauricio Rovira. Barcelona: Kairós, 1971.
ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

# ALGUNS DISCOS


Arnaldo Baptista. *Loki?* (LP Polygram, 1975; Polygram / Baratos Afins, 1982; CD, Polygram / Universal, 1992).

______. *Singin' alone* (LP, Baratos afins, 1982; CD, Virgin, 1995, com faixa bônus de nova gravação de "Balada do louco"; produção de Guto Graça Melo).

______. *Disco voador* (Baratos Afins, 1987).

______. *Elo perdido* (Arnaldo & Patrulha do Espaço; LP gravado em 1977 e lançado em 1988, Vinil Urbano). Em 1995, a Virgin comprou o máster e não pode lançar em CD devido a um desentendimento com a banda.

______. *Faremos uma noitada excelente* (Arnaldo & Patrulha do Espaço; LP gravado ao vivo em 1978 e só lançado em 1988, Vinil Urbano). Também negociado com a Virgin e arquivado por problemas com a banda.

"Bolim-bolacho", lundu, Eduardo das Neves, n. 108.072, 78 rpm, Odeon Record (o selo não traz autoria, do outro lado é outro cantor, como costume, e outra a numeração da gravação, "Canção de amor", Geraldo de Magalhães, n. 108.240).

Caetano Veloso. *Temporada de verão* (com Gal Costa e Gilberto Gil). Philips, 1974.

_______. *Muito*. Philips, 1978.

_______. *Cinema transcendental*. Philips, 1979.

_______. *Cores, nomes*. Philips, 1982.

_______. *Estrangeiro*. Philips, 1989.

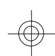
Carmen Miranda. *Carmen Miranda*. Vol. 2. RCA/BMG, 1998.

Cartola. *Cartola*. Discos Marcus Pereira, 1976 (relançado em CD pela EMI Music).

______. *Verde que te quero rosa*. RCA, 1977 (relançado em CD pela Sony/BMG).

______. *Cartola 70 anos*. RCA, 1979 (relançado em CD pela Sony/BMG).

______. *Cartola ao vivo*. RGE, 1978 (gravado ao vivo no Opera Cabaret em 30/12/1978, relançado em CD pela Kuarup, 2000).


______. *Documento inédito*. Gravadora Eldorado (gravado ao vivo na Rádio Eldorado), 1979.

Chiquinha Gonzaga. *Chiquinha Gonzaga*. Série Mestres Brasileiros. Vol. 1. Maria Teresa Madeira (piano). Sonhos e Sons, 1999.

______. *Chiquinha Gonzaga*. Marcus Viana (violino) e Maria Teresa Madeira (piano). Sonhos e Sons, 1999.

______. *Clássicos e inéditos*. Talitha Peres (piano) Rioarte Digital, 1999.

______. *A música de Chiquinha Gonzaga*. Leandro Braga. CID, 1999.

______. *Chiquinha com* jazz. Antonio Adolfo. Artezanal/Kuarup, 1997.

______. *Chiquinha Gonzaga*. Rosaria Gatti (piano) Eldorado, 1997.

______ *O piano de Chiquinha Gonzaga*. Clara Sverner. EMI/Angel, 1979.

______. *O piano de Chiquinha Gonzaga*. Clara Sverner. Vol. 2. EMI/Angel, 1980.

______. *Evocação*. Eldorado, 1979.

______. *Sempre Chiquinha*. Kuarup, 1999.

*Chico Buarque & Maria Bethânia*. Ao vivo. Philips, 1975.

*Elizeth Cardoso & Sílvio Caldas*. Volumes 1 e 2. Copacabana, 1971.

*Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim & Época de Ouro*. Ao vivo no Teatro João Caetano. 2 volumes. Museu da Imagem e do Som, 1968.

*Francisco Alves, o rei da voz*. RCA, 1993.

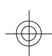
Herivelto Martins. *Que rei sou eu?*. Vários intérpretes. Funarte, 1988 (lançado só em 1993).

*Jubileu Herivelto*. Vários intérpretes. RCA Victor, 1957 (relançado em CD pela BMG).

*Sinfonia de pardais*. Uma homenagem a Herivelto Martins. Vários intérpretes. Som Livre, 1999.

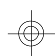
*Um compositor em dois tempos* – Jubileu de prata de Herivelto Martins. Com Elizetb Cardoso, Vicente Paiva e orquestra. Copabacana, 1957.

*Herivelto Martins ao vivo em "Marlene Total"*. Rádio MEC, 1987 (CD lançado em 2006).

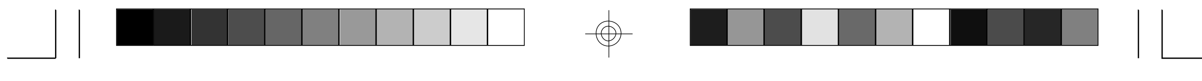





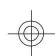
Jacob do Bandolim. *Na roda do choro*. RCA Victor, 1960.
______. *Chorinhos e chorões*, RCA Victor, 1961.
______. *Primas e bordões*. RCA Victor, 1962.
______. *Retratos, Jacob e seu bandolim com Radamés Gnattali e orquestra*. CBS, 1964.
______. *Assanhado*. RCA Camden, 1966.
______. *Isto é nosso*. RCA Camden, 1968.
______. *Vibrações*. Jacob do Bandolim e Conjunto Época de Ouro, RCA Camden, 1967.
Jackson do Pandeiro. *Revisto e sampleado*. Diversos intérpretes. Sony BMG, 1998.
______. *Forró do Jackson*. Copacabana, 1959.
______. *Sua Majestade, o Rei do Ritmo*. Copacabana, 1960.
______. *O cabra da peste*. Continental/Wamer, 1978.
Jorge Mautner. *Não, não, não/Radioatividade*. Compacto simples, RCA Victor, 1965.
______. *Para iluminar a cidade*. LP, Polydor, 1972.
______. *Planeta dos macacos*. Compacto, Polygram, 1972.
______. *Rock da barata*. Compacto, Polygram, 1973.
______. Participação no LP *Fono 73*, com a música "*Rock* da barata", 1973.
______. *Bem-te-viu*. Compacto, Som Livre, 1974.
______. Participação no LP Abertura, com a música "Bem-te-viu", 1974.
______. *Jorge Mautner*. LP, CBD Phonogram, 1974.
______. *Relaxa meu bem, relaxa*. Compacto, Polygram, 1975.
______. *1001 noites de Bagdá*. LP, Philips, 1976.
______. *O filho predileto de Xangô/O boi*. Compacto simples: CBS, 1977.
______. Participação no LP da ONU-Unesco Declaração dos Direitos do Homem com a faixa "Samba dos animais". RCA, 1979.
______. *Bomba de estrelas*. LP, WEA, 1981.
______. *Encantador de serpentes*. Compacto, RCA, 1981.
______. *Antimaldito*. LP, Polygram, 1985.


______. *Árvore da vida*. LP, BMG-Ariola, 1988.
______. *Pedra bruta*. CD, Rock Company, 1994.
______. *Estilhaços de paixão*. CD, Velas, 1997.
______. *O ser da tempestade* – Compilação. CD duplo, Dabliu Discos, 1999.
______. CD parte de *Mitologia do kaos*, com regravações e uma faixa inédita com leitura musicada de fragmentos de *Floresta verde-esmeralda*, 2002.
______. *Eu não peço descuLPa*, com Caetano Veloso. CD, Universal Music, 2002.
Lamartine Babo. *Músicas e inéditas e raras*. Cadu, 1990, independente.
Mário Reis. *Um cantor moderno*. Mario Reis, gravações da RCA (1932-1935), BMG, 2004.
*Os Mutantes*. Polydor, 1968; Polygram/Baratos Afins, 1985; CD, Polygram/Universal, 1992; caixa com cinco CDs "Tropicália 30 anos", reedição em CD (2002) com produção executiva de Marcelo Froes (Polydor/Universal, 2003)[126].
______. *Mutantes*. Polydor, 1969; Polygram/Baratos Afins, 1985; CD, Polygram/Universal, 1992[127].
______. *A divina comédia* ou *Ando meio desligado*. Polydor, 1970; Polygram/Baratos Afins, 1985; CD, Polygram/Universal, 1992[128].
______. *Jardim elétrico*. Polydor, 1971; Polygram/Baratos Afins, 1985; CD, Polygram/Universal, 1992.
______. *Mutantes e seus Cometas no país do Baurets*. Polydor, 1972; Polygram/Baratos Afins, 1985; CD Polygram/Universal, 1992.
______. *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*. Polydor, 1972; Polygram/Baratos Afins, 1985; lançado simultaneamente ao anterior como solo de Rita Lee; CD, Polygram/Universal, 1992.
______. *Build up*. Polydor, 1970; também lançado como solo de Rita Lee; Polygram/Baratos Afins, 1985; CD, Polygram/Universal, 1992. Produção de Arnaldo Baptista.

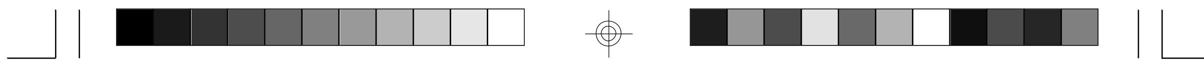


______. *O A e o Z*. Previsto para 1973 e só lançado em CD, Polygram/Universal, 1992.
______. *Tecnicolor*. Gravado em Paris, 1970, e só lançado em CD, Universal, 2000.
______. *Mutantes ao vivo – Barbican Theatre*. Londres, Sony & BMG, 2006.
______. "Top top"/"It's very nice pra xuxu". Compacto simples, Polydor, 1971.
______. *Mutantes n. 1* – "Fuga n. II dos Mutantes"/"Adeus, Maria Fulô"/"2001"/"Bat macumba". Compacto duplo, Polydor, 1969.
______. "A minha menina"/"Maria Fulô". Compacto simples, Polydor, 1968.
______. "Não vai se perder por aí"/"Ando meio desligado". Compacto simples, Polydor, 1969.
______. "Dom Quixote"/"2001". Compacto simples, Polydor, 1969.
*Memórias musicais*. Biscoito Fino, 2002.
Noel Rosa. *Noel pela primeira vez*. Caixa com 14 CDs. São Paulo: Funarte/Velas/Universal, 2000.
______. *História musical de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Musidisc, s/d.
______. *Noel Rosa inédito e desconhecido*. São Paulo, Estúdio Eldorado, 1982.
______. *Noel Rosa e sua "Turma da Vila"*. Publicações do Museu da Imagem e do Som, A Música Popular no Rio de Janeiro, vol. 2, MIS – MP – 001.
*Olívia Hime canta Chiquinha Gonzaga – Serenata de uma mulher*. Biscoito Fino, 2002.
*Onze sambas e uma capoeira*. Diversos intérpretes. Marcus Pereira, 1967 (CD lan-çado em 1994)


# ALGUNS *SITES*

http://www.dicionarioMPB.com.br/
http://www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/
http://www.collectors.com.br/
http://www.mibsasquerido.com.ar/Templates/
Personagens03.htm
http://www2.uol.com.br/uptodate/500/index4.html
www.cartola.org.br
www.mangueira.com.br
www.discosdobrasil.com.br
www.cliquemusic.uol.com.br
www.memoriamusical.com.br
www.obraemprogresso.com.br
http://www.caetanoveloso.com.br
http://www.klickescritores.com.br/sextafeira/
txt_caetano.htm
http://www.luizamerico.com.br/
fundamentais_anusicadedong.php
http://www.paulinhomoska.com.br/html/bio.htm
http://www.hyldon.com.br/
http://www.pluricom.com.br/forum/o-som-como-um-
organismo-vital
http://spazioinwind.libero.it/bossanova/indice.htm
http://jayvaquer.rockin.net/raul/
http://www.casadobruxo.com.br/raul/jo.htm
http://www.vagalume.com.br/
http://www.carlinhosbrown.com.br/
http://www.tomze.com.br/
http://novosbaianos.zip.net/
http://www.jorgemautner.com.br
http://www.gilbertogil.com.br
http://www.MPBnet.com.br
http://aochiadobrasileiro.webs.com/
http://oucaisto.blogspot.com/
http://tropicalia.com.br



# NOTAS

1 "O sol nasceu pra todos", de Noel Rosa e Lamartine Babo, interpretado por Mário Reis com Diabos do Céu, gravação original 78 rotações, "Ride... Palhaço"/ "O sol nasceu pra todos", RCA Victor, n° 33728, 1934.

2 Referência ao samba "Festa imodesta" de Caetano Veloso, que cita no início (seis primeiros versos) "Alegria" de Assis Valente: "Minha gente/Era triste a madrugada/Inventou a batucada/Pra deixar de padecer/Salve o prazer/Salve o prazer//Numa festa imodesta como esta/Vamos homenagear/Todo aquele que nos empresta sua testa/Construindo coisas pra se cantar//Tudo aquilo que o malandro pronuncia/E o otário silencia/Em toda festa que se dá ou não se dá/Passa pela fresta da cesta/E resta a vida//Acima do coração/Que sofre com razão/A razão que vota no coração/E acima da razão, a rima/E acima a rima, a nota da canção/Bemol, natural, sustenida no ar/Viva aquele que se presta/A esta ocupação/Salve o compositor popular!", in Chico Buarque, Sinal fechado, LP Philps, 1974. Notemos tantas jogadas magistrais na canção de Caetano Veloso, os jogos de palavras, as citações etc, uma homenageável homenagem.

3 In: <http://www.niemeyer.org.br/>.

4 MORAIS JUNIOR, Luis Carlos de. Crisólogo – o estudante de poesia Caetano Veloso. Rio de Janeiro: HP Comunicação, 2004, pp. 190-191.

5 "Foi no samba do Estácio, e por conseqüência na Deixa Falar, que Bide criou o surdo, para facilitar a idéia de cortejo que já habitava a mente daqueles pioneiros do Estácio e abrir novas perspectivas para compositores e executantes do ainda novo ritmo. E o mesmo Bide que inventou o surdo criaria também o tamborim, responsável pelos principais detalhes rítmicos entre a primeira e a segunda do surdo". In: < http://www.letras.com.br/biografia/escola-de-samba-estacio-de-sa>.

6 In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Samba>.

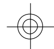
7 ARANHA, Graça. Canaã. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 96.

8 In: <http://musicachiado.webs.com/AgradecimentosHistoriasEtc/HistoriadoSamba/Historiadosamba.htm>.

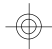
9 "Bolim-bolacho", lundu, Eduardo das Neves, n. 108.072, 78 rpm, Odeon Record (o selo não traz autoria, do outro lado há outro cantor, como costume, e outra numeração da gravação: "Canção de amor", Geraldo de Magalhães, n. 108.240).

10 Texto de João do Rio, "A musa das ruas", publicado originalmente com o título "A musa urbana", na revista Kosmos, n. 08, Rio de Janeiro, agosto, 1905. In: RIO, João do. A alma encantadora das ruas: crônicas. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 377-405.

Paulo Barreto (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) adotou como pseudônimo literário João do Rio: jornalista, cronista, contista e teatrólogo, nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1881, e faleceu na mesma cidade em


23 de junho de 1921. Eleito em 7 de maio de 1910 para a Cadeira n. 26 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Guimarães Passos, foi recebido em 12 de agosto de 1910 pelo acadêmico Coelho Neto. Ele citou os versos erradamente, ou, pelo menos, numa outra versão, que não cabe na melodia que foi gravada, o que talvez mostre o desdém pela "modinha" citada, tanto que ele não se preocupou em recolher com correção: "Bolim-bolacho, bole em cima,/ Bolim-bolacho por causa do bole embaixo/Quem não come da castanha caruru/ Não percebe do caju/Quem não come do caju/Não percebe do fubá".
(Dados disponíveis em: <http://www.biblio.com.br/Templates/PauloBarreto/almaencantadoradasruas.htm> e <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_obras_selecionadas&CD_verbete=5194&CD_item=777&CD_texto=115>).
11 Gravações de Eduardo Neves (todas em 78 rpm, pela Odeon): "O soldado que perdeu a parada", "E eu nada", "Bolim-bolacho", "Marocas", "Iaiazinha", "Pai João", "O amolador", "O aquidaban", "Rolo em um bonde", "Seu Gouveia", "Estranguladores do Rio" e "Balancê" (todas de 1907); "O maxixe", "Ai Joaquina", "Chegadinho", "Canção dos marinheiros" (de "O brique"), "A mulata e o crioulo", "Em um café concerto", "Aurora", "Pai João" ("O entusiasmo do negro-mina") e "Quando o meu peito" (1908); "Uma festa na Penha", "Canção do pobre", "Mulher profunda", "Menina, teu pai não quer", "O ano novo", "Angélica", "Babo-me todo", "O malandro", "Os dois bêbados" e "Canção do marinheiro" (1909); "O bem-te-vi", "Lundu gostoso", "Ó, Minas Gerais" ("Vieni sul mar"), "Aninha faceira", "Não me convém", Democráticos na ponta, "Estela", "Pomada", "Club de Regatas", "O voluntário", "Canção do soldado", O Caninha em apuros, "Lília", "O perigo", "Noites de Santo Antônio", "Margarida vai à fonte", "Gaúcho", Seu Barnabé, Festas joaninas, "Sindicato da terra da goiabada", "Desafio em Braga", "Quindins de Iaiá", "O pescador", "Pé de ganso", "Eulina", "Manhã na roça", "Canoa virada", "Amenidade", "O corcunda", "Moleque chorão", "O leque", "Sorteio militar", "Pernambuco é minha terra", "Jovens crioulas", "Os caçadores", "Periquitos", "O Imperador da República", "Triângulo mineiro", "Maria François", "Paladinos da Cidade Nova", "O reinado do maxixe", "A pimentinha", "O bombeiro", "Ó Margarida", As eleições de Piancó, "O pai de toda gente", "O cocheiro do bonde" e "Negro forro" (1912); "Um vago", "Choro de arrelia", "Quem disse que o dinheiro não é bom?", "O hervanário", "O caradura", "Um gago em apuros", "Moleque de uma perna", "O galo e a galinha", "A cabeça da mulher" e "Meninas traidoras" (1913).
12 João da Baiana foi o responsável pela introdução do pandeiro no samba. Segundo depoimento prestado ao MIS: "na época o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo. Isto mais ou menos quando eu tinha oito anos de idade e era porta-machado no 'Dois de Ouro' e no


'Pedra do Sal'. Até então nas agremiações só tinha tamborim e assim mesmo era tamborim grande e de cabo. O pandeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior". /.../ Em 1931, passou a integrar o Grupo da Guarda Velha, conjunto organizado por Pixinguinha, que reuniu alguns dos maiores instrumentistas brasileiros da época. Disponível em: <http://www.dicionarioMPB.com.br/verbete.asp?nome=Jo%E3o+da+Bahiana&tabela=T_FORM_A>.

13 "Gente da antiga – Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana – Odeon 1968", por Zé Carlos Cipriano, em 2 de agosto de 2003. In: <http://sovacodecobra.uol.com.br/2003/08/gente-da-antiga-pixinguinha-clementina-de-jesus-e-joao-da-bahiana-odeon-1968/>.

14 In: <http://www.diariopopular.com.br/10_07_05/rr070701.html>.

15 CALADO, Carlos. Pixinguinha. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010, pp. 7, 9. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira.

16 "Yaô", de Pixinguinha e Gastão Vieira, interpretado por Pixinguinha, João da Baiana e Clementina de Jesus, no CD da Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira.

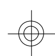
17 Ricardo Cravo Albin (Salvador, 20 de dezembro de 1940) é um musicólogo brasileiro, sendo considerado um dos maiores pesquisadores da Música Popular Brasileira.

Cravo Albin fundou e dirigiu o Museu da Imagem e do Som (MIS) entre 1965 e 1971. Historiador de MPB, produtor musical, produtor de rádio e televisão, crítico e comentarista, Albin foi ainda diretor-geral da Embrafilme e presidente do Instituto Nacional de Cinema (INC). É também autor, desde 1973, de aproximadamente 2,5 mil programas radiofônicos para a Rádio MEC.

Uma de suas grandes conquistas é o Instituto Cultural Cravo Albin, uma sociedade civil sem fins lucrativos, com sede na cidade do Rio de Janeiro, fundada em janeiro de 2001 com a finalidade de promover e incentivar atividades de caráter cultural no campo da pesquisa, reflexão e promoção das fontes que alimentam a cultura e, em especial, a música brasileira, visando à divulgação, defesa e conservação do nosso patrimônio histórico e artístico.

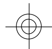
Sua maior obra é o Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, disponível em meio digital, com cerca de sete mil verbetes. Ricardo Cravo Albin também publicou diversos livros sobre vários assuntos, dentre eles se destacam: O canto da Bahia (monografia, 1973); De Chiquinha Gonzaga a Paulinho da Viola (1976); Da necessidade do fazer popular (1978); Índia, um roteiro bem e mal humorado (Editora Mauad, 1996); MPB – A história de um século (em edição trilingue pelo MEC/Funarte, 1997). In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Cravo_Albin>.

18 /.../ "Durante sua vida, recebeu cerca de 40 troféus. Em 1961, Jânio Quadros, logo após assumir a Presidência da República, criou o Conselho Nacional de Cultura e, por sugestão do musicólogo Mozart de Araújo, o nomeou Conselheiro,

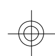




com a nomeação publicada no Diário Oficial. Em 1964, sofreu um enfarte, tendo sido internado no Instituto de Cardiologia. Pelo período de dois anos, afastou-se das atividades artísticas. Em 1966, foi um dos primeiros a registrar depoimento para a posteridade no Museu da Imagem e do Som. Em 1967, recebeu a Ordem de Comendador do Clube de Jazz e Bossa, dirigido por Ricardo Cravo Albin e Jorge Guinle, além do Diploma da Ordem do Mérito do Trabalho, conferido pelo Presidente da República, e o 5o lugar no II Festival Internacional da Canção, onde concorreu com o choro "Fala baixinho", feito em parceria com Hermínio B. de Carvalho. Em comemoração a seus 70 anos, o Conselho de Música Popular fez realizar uma exposição retrospectiva no MIS, instituição que promoveu concerto realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no qual tomaram parte Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali e o conjunto Época de Ouro, e do qual resultaria um LP editado pelo MIS. Em 1972, sua esposa faleceu, fato que o abalou profundamente. Nesse mesmo ano, passou a receber aposentadoria pelo INPS, que lhe atenuou os problemas financeiros. Em 1973, faleceu vitimado por problemas cardíacos durante a ceromônia de batismo de Rodrigo Otávio, filho de seu amigo Euclides de Souza Lima, realizada na Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, em pleno domingo de carnaval, no mesmo momento em que a famosa Banda de Ipanema começava a desfilar. Em 1974, foi homenageado pela Escola de Samba Portela com o enredo "O mundo melhor de Pixinguinha", samba de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, com o qual a escola desfilou no carnaval. Embora não ganhando, a repercussão do desfile foi muito grande. Também foi homenageado pelo Ministério da Cultura com seu nome encimando o Projeto Pixinguinha, que enviava elencos de cantores e músicos para todo o Brasil, projeto que seria reativado em 2004 pela Funarte.

Em 1911, começou sua trajetória artística, apresentando-se no carnaval como integrante da orquestra do grupo carnavalesco Filhas da Jandira, cujo diretor de harmonia era o seu professor, Irineu de Almeida. Nesse ano, realizou sua primeira gravação, na Favorite Record, como integrante do grupo Choro Carioca, do qual faziam parte, além dele na flauta, seus irmãos Otávio, o China, e Léo, que tocavam violão, e mais um cavaquinista. O grupo, dirigido por Irineu de Almeida, registrou na ocasião a polca "Nhonhô em sarilho", de Guilherme Cantalice. Ainda nesse ano, gravou com o Choro Carioca as polcas "Nininha" e "Dainéia" e o xote "Salve", de Irineu de Almeida, mais as polcas "São João debaixo d'água" e "Isto não é vida", de autores desconhecidos. /.../ Em 2002, o grupo Água de Moringa lançou, pela Sony Music, o CD As inéditas de Pixinguinha, que registraram 13 obras inéditas do compositor: "Viva João da Baiana"; "Machuca Mané"; "Valsa triste"; "No terreiro de Alibibi", com Gastão Viana; "Eu te quero"; "Dengo dengo"; "Espere um pouco"; "Os que sofrem"; "Kalú", com Gastão Viana; "Vamos lá"; "Valsa teu nome"; "Meu sabiá" e "Maria Conga", com Gastão Viana. Em 2005, teve obras de sua autoria interpretadas pela Escola

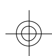
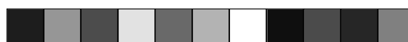




Portátil de Música, projeto que levou mais de cem músicos, dentre os quais Maurício Carrilho, Álvaro Carrilho, Luciana Rabelo e Cristóvão Bastos ao Largo da Crioca, centro do Rio de Janeiro. Em 2007, foi inaugurado, no Instituto Moreira Salles, na Gávea, Rio de Janeiro, a exposição "Pixinguinha", comemorativa dos 110 anos de nascimento do maestro. Nessa exposição, foram mostrados documentos raros sobre o artista, como seu contrato com a Victor Talking Machine, além de partituras, fotos e objetos pessoais, como a caneta-tinteiro, a palheta e a flauta. Foi também mostrado o filme Pixinguinha e a velha guarda do samba, um curta-metragem de Thomas Farkas e Ricardo Dias, realizado em 1954, no qual o artista aparece tocando ao lado de Almirante, Donga, João da Baiana e outros". Disponível em: <http://www.dicionarioMPB.com.br/pixinguinha>. No mesmo site, a discografia: Salve (A princesa de cristal) • Odeon • 78 rotações; Isto não é vida • Odeon • 78; São João debaixo d'água • Odeon • 78; Dainéia • Odeon • 78; Nininha • Odeon • 78; Nhonhô em Sarilho • Odeon • 78 (todos de 1911); Qualquer coisa • Odeon • 78; Lulu • Odeon • 78; O morcego • Odeon • 78 (1912); Roseclair • Phoenix • 78; Guará • Phoenix • 78; Não tem nome • Phoenix • 78; Carne assada • Phoenix • 78 (1913); Rosa • Odeon • 78; Sofres porque queres • Odeon • 78; Morro do Pinto • Odeon • 78; Morro da favela • Odeon • 78(1917); Os escoteiros • Odeon • 78; Nostalgia ao luar • Odeon • 78; Os dois que se gostam • Odeon • 78, Agonia lenta • Odeon • 78, Fica calmo que aparece • Odeon • 78, Os oito batutas • Odeon • 78 (1919); Domingo eu vou lá • Odeon • 78; Eu também vou • Odeon • 78 (1921); Dançando • Odeon • 78; Ipiranga • Odeon • 78 (1922); Até a volta/Vitorioso • Victor • 78; Três estrelinhas/Vira a casaca • Victor • 78; Falado/Já te digo • Victor • 78; Nair/Não presta pra nada • Victor • 78; Bataclan/Lá vem ele • Victor • 78; Se papai souber/Tricolor • Victor • 78; Lá-Ré/Pra quem é... • Victor • 78; Graúna/Me deixa, serpentina! • Victor • 78; Caruru/Urubu • Victor • 78; Meu passarinho/Até eu • Victor • 78 (1923); Sapequinha • Odeon • 78; Tapa buraco • Odeon • 78 (1926); Não diga não/Carinhoso • Parlophon • 78; Os teus beijos • Parlophon • 78; Lamentos/Amigo do povo • Parlophon • 78; Vamos brincar/Ainda existe • Odeon • 78; Infantil/Número um • Odeon • 78 (1928); Segura ele • Victor • 78; Aguenta seu Fulgêncio • Victor • 78; Aborrecido • Victor • 78; Suspiros/Carinhoso • Victor • 78; Vem cá, não vou/Urubatam • Victor • 78; Despresado/Tem fogo aqui! • Parlophon • 78 (1929); Miguel Costa • Victor • 78; Viva Isidoro • Victor • 78; Marcha Cabanas • Victor • 78; Perfume de mulata/Pistonista sabido • Victor • 78; Quebrando/Amparito • Victor • 78; Tamoio/Benga • Victor • 78; Modulando/Doutor ... Sem sorte • Victor • 78; A vida é um buraco • Victor • 78; O urubu e o gavião • Victor • 78 (1930); Que querê/Já andei • Victor • 78; Conversa de crioulo/Café Viramundo • Victor • 78; Há! Hu! Lahô!/Patrão, prenda seu gado • Victor • 78; Vamo chorá, nega?/Carrapato cum tosse • Victor • 78 (1931); Ai que dor/Como eu te amei • Victor • 78; Ainda me recordo/

Estou voltando • Victor • 78; Esperança (I)/Esperança (II) • Victor • 78 (1932); Quebra, meu bem • Victor • 78; Tudo no arrastão • Victor • 78; Braúlia • Victor • 78; Luzia no frevo • Victor • 78; Nostalgia de Plutão • Victor • 78 (1933); Recordando/Iolanda • Odeon • 78 (1934); Não há mais vale • Victor • 78; Diabo solto • Victor • 78 (1936); Diabinho de saia • Victor • 78; Bicho danado • Victor • 78 (1938); Lamentos/Carinhoso • Victor • 78 (1941); Chorei/Os cinco companheiros • Odeon • 78 (1942); Ela e eu/Ingênuo • RCA Victor • 78; Urubatan/Proezas do Solon • RCA Victor • 78; Saudades de Matão/Descendo a serra • RCA Victor • 78; Vou vivendo/Naquele tempo • RCA Victor • 78; Tico-tico no fubá/Pagão • RCA Victor • 78; Vou vivendo/Cheguei • RCA Victor • 78, Naquele tempo/Segura ele • RCA Victor • 78, Um a zero/Sofres porque queres • RCA Victor • 78 (1946); Saudades do Rio/Os oito Batutas • RCA Victor • 78; André de sapato novo/Ainda me recordo • RCA Victor • 78 (1947); Só para moer/Segura a mão • RCA Victor • 78; Acerta o passo/Marilene • RCA Victor • 78; Aguenta, seu Fulgêncio/Soluços • RCA Victor • 78; Língua de preto/Devagar e sempre • RCA Victor • 78; Sedutor/O gato e o canário • RCA Victor • 78 (1949); A menina do sobrado/Vagando • Victor • 78; Matuto/Displicente • Victor • 78; Yaô/Atraente • Victor • 78 (1950); Carnaval da Velha Guarda • Sinter • LP; A Velha Guarda • Sinter • LP (1955); Festival da Velha Guarda • Sinter • LP; 5 Companheiros – Pixinguinha e os chorões daquele tempo • Sinter • LP (1956); Assim é que é Pixinguinha • Sinter • LP; Pixinguinha e sua Banda em Carnaval de Nássara • Sinter • LP (1957); Cinco companheiros • Sinter • LP (1958); Marchas de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Pixinguinha e sua Banda • Sinter • LP; Marreco quer água/Paciente • Victor • 78 (1959); Alegria, com Pixinguinha e sua orquestra • Musidisc • LP (1960); Carnaval dos bons tempos – Pixinguinha e sua banda • RCA Victor • LP (1967); Pixinguinha 70 • MIS-006 • LP; Gente da antiga – Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana • Odeon • LP (1968); Som Pixinguinha • Odeon • LP (1971); Dilermando Reis interpreta Pixinguinha • Continental • LP (1972); Pixinguinha do novo • Marcus Pereira • LP (1975); Vivaldi e Pixinguinha – Radamés Gnattali (Piano/Cravo) e Camerata Carioca • Funarte • LP (1982); Pixinguinha/Orquestra Brasília • Kuarup Discos • LP; Clara Sverner & Paulo Moura interpretam Pixinguinha • Sony Music • LP; 15 anos sem Pixinguinha • Kuarup • LP (1988); São Pixinguinha • Odeon • CD (1992); Oito Batutas • Revivendo • CD (1994); Piano Pixiguinha • Ricardo Camargos Gravação independente com patrocínio da Telerj • CD (1995); Sempre Pixinguinha – 100 anos • Kuarup • CD; Pixinguinha – 100 anos • BMG Brasil • CD; Pixinguinha – 100 anos – Ao vivo no CCBB • Sarau Produuções • CD (1997); Pixinguinha para crianças – Uma lição de Brasil • Multiletra Editora • CD (1999); Pixinguinha alma e corpo – Carlos Malta e Quarteto de Cordas • Independente • CD; As inéditas de Pixinguinha • Sony Music • CD (2002).

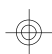
19 In: <http://geocities.yahoo.com.br/bommotivobar/Cronologia37/cronologia1941.htm>.

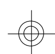




20 Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Samba>.
21 Disponível em: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais_anusicadedong.php>.
22 Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1907 – 5 de outubro de 1981.
23 VIANNA, Luiz Fernando. Geraldo Pereira. Vol. 23. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010, pp. 8, 9, 10, 24, 25, 26 e 27. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira.
24 "Dupla vocal formada em 1930, no Rio de Janeiro, que teve sua fase principal até 1947, composta pelo cantor Joel de Almeida, nascido no Rio de Janeiro em 1913 e falecido em São Paulo em 1993 e o violonista e cantor Francisco de Paula Brandão Rangel, o Gaúcho nascido na cidade de Cruz Alta no Rio Grande do Sul em 1911 e falecido no Rio de Janeiro em 1971. Em 1932 Joel trabalhava na Casa Edison, de Fred Figner, e da janela costumava ver compositores subirem a escada de um prédio próximo, a fim de que o pianista Freitinhas fizesse a escrita de suas músicas. Um dia resolveu apresentar suas composições a ele. Para sua surpresa Freitas marcou uma gravação na Odeon. Seu parceiro na ocasião foi Breno Bonifácio e nesse disco gravaram em dueto dois sambas, Eu quero é viver e Meu prazer, de autoria de ambos. Ao chegar do Rio Grande do Sul Gaúcho conheceu Joel em 1933, nas rodas boêmias do bairro carioca da Tijuca, e logo começaram a se apresentar em festas e serenatas. No ano seguinte Renato Murce levou-os para seu programa Horas do Outro Mundo, na Rádio Phillips. Contratados pela emissora passaram a cantar no Programa Casé, com Gaúcho acompanhando ao violão e Joel batucando no chapéu de palha. Foram chamados de os irmãos Gêmeos da Voz por Alziro Zarzur, embora Cesar Ladeira tenha sido creditado com a invenção do apelido. Em 1935 a dupla obteve seu primeiro destaque em disco com Estão batendo (Gadé e Valfrido Silva) gravado na Columbia. Em 1936, pela Victor, lançaram Pierrô apaixonado (Heitor dos Prazeres e Noel Rosa) marcha de grande sucesso no Carnaval, que marcou o início de uma série de êxitos carnavalescos. No mesmo ano a dupla participou do filme Alô, alô Carnaval passando também a se apresentar nos cassinos da Urca e Atlântico além do Copacabana Palace Hotel. No Carnaval de 1940 a dupla obteve outro grande sucesso com Cai, cai (Roberto Martins) lançando no mesmo ano a marcha Maria Caxuxa (Antônio Almeida e Saint-Clair Sena) e, no carnaval de 1941, Aurora (Roberto Roberti e Mário Lago) com enorme êxito. No ano seguinte a dupla gravou o sucesso A mulher do padeiro (J. Piedade, Germano Augusto e Bruni) e em 1943 a marcha O Danúbio... azulou (Nássara e Eratóstenes Frazão). Outro grande êxito da dupla foi o Boogie-woogie do rato (Denis Brean) lançado em 1947, ano em que também excursionou por Buenos Aires, Argentina, apresentando-se na boate Embassy e na Rádio El Mundo. Na capital argentina a dupla se desfez, tendo Joel lá permanecido como cantor e Gaúcho retornado ao Brasil. De volta ao país em 1952, Joel tornou a formar dupla com Gaúcho, mas somente por breve período, pois no mesmo ano, após algumas








apresentações, Gaúcho abandonou o rádio e foi morar em Itacuruçá, Rio de Janeiro. Joel prosseguiu carreira sozinho, como cantor e compositor, principalmente carnavalesco, tendo obtido grande sucesso em 1956, com sua gravação de Quem sabe, sabe (com Carvalhinho). Dois anos depois, outro destaque, com Madureira chorou (Carvalhinho e Júlio Monteiro) época em que também trabalhou como diretor artístico da gravadora Polydor durante um ano e meio. Nessa função resolveu lançar um cantor jovem para concorrer com João Giberto: assim, 1959, produziu o primeiro disco de Roberto Carlos. Em 1962 Joel e Gaúcho se encontraram novamente para gravar o LP Joel e Gaúcho, na RCA Victor, relançando antigos sucessos como Aurora, Cai, cai e Pierrô apaixonado, entre outras, com orquestração de José Meneses. Depois da morte de Gaúcho, Joel, conhecido como o Magrinho Elétrico, continuou sua carreira sozinho, como cantor compositor e radialista, apresentando programas noturnos na Rádio Tupi, de São Paulo. In <http://cifrantiga2.blogspot.com/2006/10/joel-e-gacho.html>

25 In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Samba_de_breque>

26 DINIZ, André. Noel Rosa o poeta do samba e da cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p. 35.

27 In: <http://www.ataulphoalvesjr.com/>.

28 Agenor de Miranda Araújo Neto (Rio de Janeiro, 04 de abril de 1958 – 07 de julho de 1990).

29 GARDEL, André. O encontro entre Bandeira e Sinhô. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

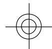
30 In: <http://www.vidaslusofonas.pt/chiquinha_gonzaga.htm>.

31 RAMOS, H. Werneck. Nair de Teffé, a Leila Diniz do Palácio do Catete. Disponível em: <http://pt.shvoong.com/humanities/483094-nair-teff%C3%A9/>. Ver também: AMARAL, Solange Mello do. Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2007.

32 In: <http://www.letras.com.br/chiquinha-gonzaga/corta-jaca-%28gaucho%29>.

33 Podemos ouvir três gravações do piano de Ernesto Nazareth na caixa de CDs Memórias musicais. Biscoito Fino, 2002. O site da gravadora comenta: "Depositada no Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira, a coleção de 12 mil fonogramas (seis mil discos de 78 RPM das eras mecânica e elétrica), reunida pelo fotógrafo e pesquisador Humberto Franceschi, foi adquirida pela Biscoito Fino e doada ao IMS. São gravações realizadas entre 1902 e 1950, recuperadas pelos engenheiros de som da Biscoito Fino e da Vison Digital pelo sistema Sonic Solutions, a mais moderna tecnologia para retirar a estática provocada pelos arranhões nos discos antigos.

O fonógrafo, novidade introduzida no Rio da Belle Époque, registrou ainda as manifestações musicais popularizadas na Festa da Penha e em outros eventos típicos da virada do século. Em pouco tempo, músicos como Patápio Silva,

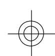




Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Bonfiglio de Oliveira, Irineu Pixinguinha, Eduardo das Neves e outros saíam das partituras para a cera, configurando os primórdios da indústria fonográfica brasileira. Três discos são dedicados a Pixinguinha, incluindo a raríssima primeira gravação de 'Rosa', antes de receber a letra de Otávio de Souza, além de registros dos Oito Batutas, do Grupo de Pixinguinha e dos Diabos do Céu, comandados pelo maestro. Os demais discos reúnem a Banda do Corpo de Bombeiros (regida por Anacleto de Medeiros), os grupos Choro Carioca, Grupo Carioca, Terror dos Facões, Pessoal do Bloco e da Banda da Casa Edison. Há ainda volumes com gravações do flautista Patápio Silva, do clarinetista Luís Americano e do saxofonista Ratinho, além de registros de João Pernambuco, Luperce Miranda, Ernesto Nazareth e do grupo de Chiquinha Gonzaga." Disponível em: <http://www.biscoitofino.com.br/bf/cat_produto_cada.php?id=35>.

34 ALENCAR, Edigar de. Op. cit., p. 119.

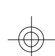
35 VIVACQUA, Renato. Loc. cit., p. 121.

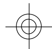
36 "J. Cascata (Álvaro Nunes), compositor, nasceu no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, em 23 de novembro de 1912 e faleceu em 27 de janeiro de 1961. Filho de Álvaro Nunes e Leonor Neves Nunes, cresceu em ambiente musical, pois os irmãos tocavam e o pai cantava. A casa era frequentada por cantores e instrumentistas amigos da família, como Pedro Galdino, Pedro Flauta e o bombardino José Seixas, dentre outros. Em 1919, quando contava sete anos de idade, mudou-se com a família para o bairro de Abolição, perto do Méier e, no ano seguinte, ingressou na escola pública. Gostando muito de música, aos dez anos já fazia suas primeiras tentativas como compositor, época em que também começou a interessar-se em aprender violão. Em 1929, com a morte do pai, teve que arranjar emprego para auxiliar no sustento da família. Foi então convidado por um amigo a integrar, como cantor, o Conjunto Grupo do Mato, do qual faziam parte Luís Bernardes, Newton Teixeira, Valzinho, Euclides Lemos e Luís Bittencourt, dentre outros. No entanto, insatisfeito com a posição de cantor no grupo musical, sentiu necessidade de tocar algum instrumento. Decidiu então aprender violão com Jorge Seixas, que residia no subúrbio do Rocha, e, para custear as aulas, trabalhava como jogador no Carioca Futebol Clube, da Gávea. Nessa época, resolveu mostrar ao professor de violão uma marcha-rancho que havia composto e que imediatamente agradou a Seixas e seus amigos. Sem ter um nome, a música transformou-se em grande sucesso no Carnaval de 1929, ficando conhecida como a "música do Cascata", apelido que lhe haviam dado em criança. A partir de então, já conhecido como Cascata, aumentou muito seu círculo de amizades, frequentando as rodas de samba, onde cantava e tocava ao lado de Noel Rosa, João Petra de Barros, Lamartine Babo e Ary Barroso, dentre outros. Recebeu convite de Cristóvão de Alencar para apresentar-se em rádio, estreando em 1931, ainda como Álvaro Nunes, no programa de Manuel Barcelos, da Rádio Cajuti. Logo depois, foi para a Rádio Clube do Brasil, de onde passou


para a Rádio Philips, atuando no programa "Horas do outro mundo", ao lado de Leonel Azevedo, que viria a ser seu grande parceiro. Por essa época, resolveu adotar um pseudônimo e, como já era chamado de Cascata pela família e conhecidos, só acrescentou o "J", tornando-se J. Cascata. Em meados de 1935, teve suas primeiras composições gravadas por Orlando Silva, seu grande amigo e vizinho: o samba "Para Deus somos iguais" (com Jaime Barcelos), na Victor, e a valsa "O teu olhar", gravada por João Petra de Barros na Odeon. Em agosto do mesmo ano, ainda na Odeon, Sílvio Caldas gravou uma composição sua, que vinha alcançando sucesso em rádio pela voz de Luís Barbosa, o samba "Minha palhoça". Já considerado como um dos maiores compositores da época, deixou, com Leonel Azevedo, o programa "Horas do outro mundo", transferindo-se para "Hora sertaneja", de Renato Murce, na mesma Rádio Philips. Nesse programa, passou a ser-lhes exigido que cantassem músicas de sua própria autoria, exigência responsável por uma das maiores duplas de compositores brasileiros. Em fins do mesmo ano, suas duas primeiras músicas, "Mágoas de caboclo" e "História joanina" foram apresentadas, tornando-se rapidamente conhecidas, assim como seus autores. Em maio de 1936, Orlando Silva gravou-as pela Victor, além do samba "Tristeza" (com Cristóvão de Alencar). "Mágoas de caboclo" voltaria a ser gravada por Orlando Silva em 1942. Em março de 1937, o mesmo cantor gravou mais duas composições da dupla que obtiveram grande êxito, o samba "Juramento falso" e a valsa "Lábios que beijei", lançados em maio daquele ano. Já marcada pelo sucesso, a dupla lançou sua primeira composição carnavalesca, a marcha "Não pago o bonde", gravada por Odete Amaral, em julho de 1937, para o Carnaval do ano seguinte. Nessa época, frequentava meios artísticos e de sambistas cariocas, mas seus principais encontros aconteciam no quartel-general dos músicos de então, o Café Nice. Temporariamente afastado de seu parceiro Leonel, compôs com Antônio Almeida, Bide, Sá Róris e Nássara, tendo feito grande sucesso em fins de 1938 com o samba-canção "Meu romance", gravado por Orlando Silva. No mesmo ano, voltou à parceria com Leonel, que se manteve até 1940 com a mesma qualidade musical, embora não obtendo o sucesso anterior. Dessa fase só se destacaram "Quem foi?", gravado por Carlos Galhardo em 1939, "Quero voltar aos braços seus", lançado em disco por Orlando Silva no ano seguinte, e "Símbolo sagrado", gravado por Sílvio Caldas ainda em 1940. Contudo, compondo separadamente com outros parceiros, tanto um como o outro obtinham sucesso, o que os afastou profissionalmente. Em 1941, um dos maiores sucessos foi o seu samba "Lágrimas de homem", gravado em março por Orlando Silva, tendo também alcançado êxito com "Santo Antônio amigo" (com Marino Pinto e Zé da Zilda), lançado em disco por João Petra de Barros. Em 1942 e 1943, passou a dedicar-se somente ao seu clube de danças, em Irajá, e ao seu cargo de funcionário do Departamento de Saúde Pública. Como compositor, reapareceu em 1944 com o samba "Não serás feliz", gravado por Orlando Silva na Odeon

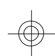


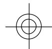




e, dois anos depois, pela mesma gravadora e com o mesmo cantor “Ela vai voltar” (com Leonel Azevedo). Daí em diante, o cenário musical do País passou por modificações marcadas pelo baião e pelo bolero. Não mais como compositor, reapareceu mais tarde no Conjunto da Velha Guarda, reorganizado por Almirante em 1954 e com o qual gravou como cantor e ritmista dois LPs, pela Sinter. Apresentou-se ainda com o conjunto na boate Casablanca, época em que quase não compunha mais, datando suas últimas músicas, gravadas por Orlando Silva na Copacabana, dos anos de 1952 a 1954. Reapareceu como compositor em 1955, com o hino “Bem-vindos, congressistas” (com Murilo Caldas), para a recepção aos participantes do Congresso Eucarístico Mundial, realizado em janeiro daquele ano no Rio de Janeiro. No ano seguinte, o cantor Carlos Augusto lançou pela Sinter o LP J. Cascata e Leonel Azevedo, na interpretação de Carlos Augusto. Na última fase de sua vida, dedicou-se ao trabalho de assistente de direção artística da gravadora Sinter e, a seguir, da Prestige, hoje extinta”. Informações colhidas no site <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/j-cascata.html>.

Discografia: “A que ponto chegaste” (com Leonel Azevedo), samba, 1949; “Africana” (com Heitor dos Prazeres), marcha, 1940; “Ali Babá num pangaré” (com Haroldo Lobo), marcha, 1940; “Anastácio” (com Nássara), marcha, 1940; “Anjo inspirador” (com Sá Róris), valsa, 1939; “Ao cair da noite” (com Leonel Azevedo), valsa serenata, 1939; “Até quando” (com Luís Bittencourt), marcha, 1958; “A barba cresceu” (com Nássara), marcha, 1960; “Bebida e trabalho” (com Nássara), marcha, 1959; “Beijando as tuas mãos” (com E. Correia da Silva), valsa, 1949; “Bem-vindos, congressistas” (com Murilo Caldas), canção, 1955; “Canção do peregrino” (com Murilo Caldas), 1955; “Um chorinho pro Gilberto” (com Plínio Gesta), choro, 1960; “A dança dos cossacos” (com Nássara), marcha, 1957; “De que vale a vida sem amor” (com Sá Róris e Leonel Azevedo), choro, 1954; “Depois que você me deixou” (com Nássara), marcha-rancho, 1940; “Desilusão” (com Leonel Azevedo), samba, 1940; “Diga que você me deixou” (com Nássara), marcha-rancho, 1941; “Disse um poeta” (com Nássara), samba, 1939; “É frio ou quente?” (com Nássara), marcha, 1960; “É o maior” (com Nássara), marcha, 1956, “É o que ela quer” (com Luís Bittencourt), marcha, 1961; “Ela vai voltar” (com Leonel Azevedo), samba, 1946; “Escravo do amor” (com Leonel Azevedo e Lilinha Fernandes), samba, 1953; “Eu e você” (com Jaime Barcelos), fox-canção, 1939; “Eu já mandei” (com Leonel Azevedo), batucada, 1939; “Eu, sempre eu” (com Alberto Rego), samba-canção, 1970; “Eu sou capaz” (com Leonel Azevedo), samba, 1940; “Fernandinho” (com Bento Ferreira Gomes), samba, 1958; “Fiz este samba chorando” (com Leonel Azevedo), 1938; “Foi um sonho” (com Roberto Martins), samba, 1939; “História antiga” (com Nássara), marcha, 1939; “História de amor” (com Humberto Porto), samba-canção, 1938; “História joanina” (com Leonel Azevedo), canção, 1936; “Jamais me apaixonei” (com Leonel Azevedo), samba-

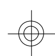

canção, 1954, "Juramento falso" (com Leonel Azevedo), samba, 1937; "Jurei, mas fracassei" (com Antônio Almeida), samba, 1938, "Lábios que beijei" (com Leonel Azevedo), valsa, 1937; "Lágrimas de homem", samba, 1941; "Linda suburbana" (com Nássara), marcha, 1958; "Longe, muito longe" (com Leonel Azevedo), samba, 1939; "Mágoas de caboclo" (com Leonel Azevedo), canção, 1936; "Mágoas de um trovador" (com Manezinho Araújo), canção, 1938; "Marcha de Copacabana", 1949; "Marcha do chofer" (com Luís Bittencourt), 1958; "Marchinha da morango" (com Luís Bittencourt) marcha, 1957; "Maria" (com Leonel Azevedo), valsa, 1939; "Maria Antonieta" (com Haroldo Lobo), marcha, 1939; "Marmelo é fruta gostosa" (com Osvaldo Orico), samba, 1957; "Meu romance", samba-canção, 1938; "Minha história" (com Leonel Azevedo), valsa, 1935; "Minha palhoça", samba, 1935; "Na casa do seu Tomás" (com Nassara) marcha, 1939; "Não chores" (com Leonel Azevedo), samba, 1937; "Não foi o tempo" (com Leonel Azevedo), 1955; "Não pago o bonde" (com Leonel Azevedo), marcha, 1937; "Não serás feliz, samba", 1944; "Não te quero bem nem mal" (com Leonel Azevedo), samba, 1953; "Não voltarei atrás" (com Nássara), samba, 1956; "Ninguém vem ouvir meus ais", samba, 1942; "No fim do nosso amor" (com Roberto Martins), marcha, 1938; "Para Deus somos iguais" (com Jaime Barcelos), samba, 1935; "Pedras dispersas" (com A. Araújo e Leonel Azevedo), valsa, 1951; "Pierrô moderno" (com Jaime Barcelos), marcha, 1938; "Perdão" (com Leonel Azevedo), valsa, 1940; "Perdido de amor" (com Nássara), samba-canção, 1959; "Poema de amor" (com Leonel Azevedo), samba, 1973; "Pra esquecer" (com Luís Bittencourt), choro, 1958; "Pra não sofrer" (com Luís Bittencourt), samba, 1959; "Pra que velho quer broto" (com Helio Lobo), marcha, 1953; "Pulo do gato" (com F. Correia da Silva), marcha, 1939; "Quando ela passa" (com Luís Bittencourt), samba, 1960; "Quanta saudade" (com Leonel Azevedo), samba, 1970; "Quem é que não chora" (com Leonel Azevedo), samba, 1973; "Quem espera sempre alcança" (com Leonel Azevedo), samba, 1941; "Quem foi?" (com Leonel Azevedo), samba-canção, 1939; "Quem será" (com Nássara), marcha, 1958; "Quero voltar aos braços teus" (com Leonel Azevedo), valsa, 1940; "Rabicho" (com Leonel Azevedo), samba, 1973; "Rainha dos cabarés" (com Leonel Azevedo), samba, 1953; "Refletindo bem" (com Nilson Batista), samba, 1940; "Retratinho" (com Leonel Azevedo), samba, 1956; "Revivendo" (com Leonel Azevedo), valsa, 1938; "Sabe quem é? Você" (com Antônio Almeida), marcha, 1938; "Saber" (com Leonel Azevedo), samba, 1953; "Salve, marujo" (com Nassara), marcha, 1957; "O samba é um lamento" (com Nássara), samba, 1959; "Samba triste" (com Leonel Azevedo), samba-canção, 1938; "Santo Antônio amigo" (com Zé da Zilda e Marino Pinto), samba, 1941; "São dois loucos" (com Nássara), samba, 1958; "Seja o que Deus quiser" (com Leonel Azevedo), samba, 1954; "Símbolo sagrado" (com Leonel Azevedo), samba, 1940; "Só ela" (com Leonel Azevedo), samba, 1940; "Um sorriso... uma frase... uma flor" (com Leonel Azevedo), valsa, 1939; "O teu olhar", valsa, 1935; "Todos

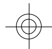

cantam seus amores" (com Leonel Azevedo), marcha, 1940; "Trapeiro" (com Leonel Azevedo), samba, 1959; "Tristeza" (com Cristóvão de Alencar), samba, 1936; "Vai com Deus" (com Leonel Azevedo), samba-canção, 1953; "Vai, meu samba" (com Leonel Azevedo), samba, 1940; "Velhos tempos" (com Leonel Azevedo), samba, 1956; "Você devia saber" (com Nássara), samba, 1958; "Vou sair de Pai João" (com Leonel Azevedo), marcha, 1939.

37 "Ele nasceu Mário Ramos de Oliveira em 16 de maio de 1923, em São Paulo, filho de Mauro Almeida Ramos e Teresa Dias de Assunção, dados colhidos de sua carteira profissional, único registro encontrado.

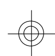
Jaime Faria da Rocha, redator de textos comerciais da Rádio Record, vivia dizendo que, na pensão onde morava, havia um garoto com muito ritmo, cantor e tocador de pandeiro. No dia 10 de novembro de 1936, aos 12 anos de idade, foi admitido na rádio como contínuo, com salário de cem mil réis, no horário das 8 às 18 horas. À noite, apresentava-se nos programas da emissora. Antes, em 1935, havia participado do filme Fazendo fita, último trabalho do diretor italiano Vittorio Capellaro, no qual se destacavam Alzirinha Camargo e a dupla Alvarenga e Ranchinho.Ele começou cantando com o nome de Juracy, nome que servia tanto para homem como para mulher, já que sua voz tendia para timbres agudos, infantis. Em 1938, começou a intensificar suas atividades de cantor. O salário passou a ser de 300 mil réis e fazia muito sucesso cantando em dupla com Haidê Marcondes. Houve um momento em que o nome Juracy já não lhe cabia bem, sendo necessário um apelido artístico mais convincente. Na Record, lembraram-se de um motorista de táxi (naquela época, chofer de praça) que havia em São Paulo, no Largo do Paissandu, cujo apelido era "Vassoura". Negro muito alegre ("de risada escandalosa", dizem os que o conheceram), ele havia conquistado essa alcunha pelo fato de, altas horas da noite, levar para casa os últimos frequentadores do Ponto Chic, que, na ocasião, era o reduto da grã-finagem de São Paulo. Ou seja, este motorista "varria" os retardatários do Ponto Chic. Figura muito popular na capital paulista, "Vassoura" seria imediatamente lembrado ao se precisar de um nome artístico eficiente para o jovem Mário Ramos de Oliveira. Passaram, então, a inventar que Mário era filho do "Vassoura", e assim ficou Vassourinha. Foi nesse período que se tornou grande amigo de Isaura Garcia, também começando na Record, e apresentaram-se juntos em programas de rádio, em espetáculos de teatro e excursões pelo interior do Estado. Eles costumavam apresentar em dupla os números que Carmen Miranda cantava em dueto com Almirante e Luís Barbosa. Carmen Miranda tinha tanta admiração por ele que, quando vinha a São Paulo apresentar-se com sua irmã Aurora e o cantor Sílvio Caldas, fazia questão de que Vassourinha participasse desses espetáculos. Seu repertório, nessa época, era calcado quase todo no de Sílvio Caldas, João Petra de Barros e Luís Barbosa. Este último, por sinal, havia sido o ponto de partida de Vassourinha. Luís Barbosa foi o introdutor do samba de breque, reconhecido como grande sambista, seja por sua bossa inigualável, seja


pelas inflexões originalíssimas que imprimia ao que interpretava. Morreu de tuberculose em 1938, aos 28 anos de idade. Falou-se, na ocasião, que não haveria mais substituo para ele, pois do jeito que ele cantava ninguém mais seria capaz de fazer. Vassourinha demonstrava em tudo ser o sucessor natural de Luís Barbosa. Eles tinham a voz mais ou menos parecida, tendiam para as mesmas inflexões maliciosas do samba e gostavam de cantar acompanhando-se com pandeiro ou chapéu de palha. Foi, de fato, o que aconteceu. A partir de 1938, com o desaparecimento de Luís Barbosa, Vassourinha começou a ocupar-lhe o lugar. Nesse momento, seu único obstáculo para a projeção nacional era o fato de ser paulista e atuar em São Paulo. Mas, com todos os empecilhos que lhe foram colocados pelas segregações do bairrismo nacional, ainda assim se fez notado e comentado em todo o País, a ponto de ter aparecido na capa da importante revista Carioca. Pouco se sabe de sua vida particular já que sempre se mostrou muito reservado. Seus amigos mais próximos diziam que sempre que a conversa descambava para esse lado, ele acabava mudando de assunto. O que se sabe é que morava na Barra Funda e não tinha irmãos. Em 1940, enfim, surgiu a primeira oportunidade de gravação. Nessa ocasião, já ganhava 600 mil réis na Record e, em sua carteira profissional, constava que era "cantor e auxiliar de escritório". O compositor Antônio Almeida tinha ido à rádio para acertar com a direção uma temporada com os Anjos do Inferno, de quem era uma espécie de empresário. Enquanto conversava com Raul Duarte e Blota Júnior, ouviu bem próximo alguém cantando seus sambas e descobriu ser um garoto do elenco da rádio a quem chamavam de Vassourinha. Raul Duarte pediu-lhe que usasse de sua influência no Rio de Janeiro para conseguir-lhe uma gravação. Vassourinha interpretava um choro de João de Barro e Alberto Ribeiro, "Seu Libório", que havia sido lançado muito tempo antes por Luís Barbosa. Luís inclusive havia cantado "Seu Libório" no filme Alo, alô, Carnaval, de Wallace Downey e Ademar Gonzaga, lançado em 1936, mas, como pertencia a outra gravadora, João de Barro – nesta época ligado à Columbia – não autorizou o registro, aguardando outra oportunidade. Essa era a oportunidade, e Almeida usou esse argumento para convencer Braguinha a aceitar Vassourinha na Columbia. Do outro lado da gravação, colocariam outro choro – "Juracy" – este do próprio Almeida e de Ciro de Souza. Em meados de 1941, Vassourinha gravava seu primeiro 78 rpm. Tinha cinco anos de rádio e 17 de idade. "Seu Libório" e "Juracy", desse disco lançado em 23 de julho de 1941, conquistaram extraordinário sucesso em todo o Brasil. Tinham no acompanhamento Chiquinho e seu Ritmo. Na mesma sessão de gravação, Vassourinha havia gravado mais duas músicas, ao que tudo indica, "Emília" (de Haroldo Lobo e Wilson Batista) e "Ela vai à feira" (de Roberto Roberti e Almanyr Greco), que seriam lançadas em um 78 rpm dois meses depois, em 19 de setembro. Nem bem as duas primeiras músicas haviam se projetado como sucesso nacional, "Emília" também estourava, aumentando ainda mais o prestígio de Vassourinha

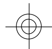

e tornando-se o número mais característico de seu repertório. Em novembro, o cantor foi chamado novamente ao Rio para gravar mais quatro músicas, ou como se dizia na época "quatro faces". Registrou quatro músicas para o Carnaval de 1942: "Chik, chik, bum" (marcha de Antônio Almeida), "Apaga a vela" (marcha de João de Barro), "Olga" (samba de Alberto Ribeiro e Satyro de Mello) e "Tá gostoso" (marcha de Alberto Ribeiro e Antônio Almeida), que foram lançadas simultaneamente em dois discos em 3 de dezembro de 1941. Com o sucesso no Rio, a Record começava a perdê-lo. Apesar do enorme sucesso, não chegou a ter um bom resultado financeiro já que se ganhava muito pouco com discos e shows. Costumava frequentar o Café Nice, onde tomava chope e se encontrava com os maiores cantores e compositores da época. As duas derradeiras gravações de Vassourinha foram feitas em março de 1942, com acompanhamento de Benedito Lacerda e seu regional. Os quatro sambas – "...E o juiz apitou" (de Antônio Almeida e J. Batista), "Amanhã eu volto" (de Antônio Almeida e Roberto Martins), "Amanhã tem baile" (de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira) e "Volta pra casa, Emília" (de Antônio Almeida e J. Batista) – saíram em discos respectivamente lançados em 25 de abril e 12 de maio, conquistando novo sucesso. Uma curiosidade: o J. Batista, parceiro de Almeida, não era outro senão o grande Wilson Batista, que, na ocasião, havia mudado para outra sociedade e por isso aparecia com outro nome. Autor de uma sociedade não podia fazer parceria com autor de outra, daí que Wilson se escondeu sob o nome do pai, José Batista, assinando como J. Batista. Nessa época, começou a sentir os sintomas da doença que viria a vitimá-lo. Costumava agarrar-se aos cotovelos, alegando dores estranhas nos ossos. Em julho de 1942, ao chegar de trem de São Paulo, Vassourinha telefonou ao compositor Ciro de Souza, marcando um encontro para tratar de detalhes da gravação que iria fazer de um novo samba dele, chamado "Mademoiselle Joujoux". Combinaram de se encontrar na Galeria Cruzeiro, na Avenida Rio Branco. Ao ver Vassourinha, Ciro ficou espantado com sua aparência. Ele estava abatido, com febre alta e confessou não estar se sentindo bem. Ciro levou-o ao consultório de um amigo, Dr. Mário Braune, na Rua São José, que o examinou durante 40 minutos e concluiu que o caso era muito sério e que era tarde demais. Ciro não entendeu direito a explicação do médico, mas parecia tratar-se de uma doença muito rara, onde entrava tuberculose, reumatismo e outras moléstias, e que já havia atingido o coração, havendo necessidade de socorro urgente. Antes de aplicar-lhe uma injeção, o médico recomendou que o rapaz voltasse para São Paulo em passagem sem leito. Segundo ele, "se esse moço se deitar, não levanta mais". Ciro comprou passagens para o trem das 21 horas, mas não pode acompanhá-lo na viagem, pois era funcionário do Arsenal de Guerra e não podia faltar ao serviço. Ele explicou a situação ao chefe do trem, que vinha a ser um grande admirador de Vassourinha, e este prometeu que cuidaria dele durante toda a viagem e o ajudaria na chegada a São Paulo. Pediu a Vassourinha que telefonasse ao Rio informando


seu estado de saúde. Passados oito dias sem notícias, Ciro de Souza foi para São Paulo e encontrou-o em casa – descrita por Ciro como "muito limpinha, apesar de pobre" – com uma péssima aparência. Falava mal e mostrava-se muito ofegante. Isaura Garcia visitou Vassourinha durante essa fase e, na sua opinião, faltou-lhe assistência médica adequada. Sua mãe estava certa de que a causa de todo o mal tinha sido a viagem ao Rio, onde deveria ter tomado algum golpe forte de ar, e o tratava com benzeduras e arruda. Quando o médico chegou, já era tarde demais. Segundo Isaurinha, o médico lhe calcava o dedo na testa e os ossos afundavam, como se virassem pó. A causa da morte de Vassourinha é até hoje desconhecida. Na baixa de sua ficha na Rádio Record, consta como tendo sido 31 de julho de 1942 a data de seu falecimento. Raul Duarte, porém, dizia ser 3 de agosto a data correta. O certo, enfim, é que desaparecia, aos 19 anos de idade, uma das maiores revelações de todos os tempos da música popular brasileira. Suas 12 gravações – reunidas em um LP da Continental em 1976 – foram relançadas recentemente em CD na coleção Arquivos Warner". Fonte: <http://www.musicamusica.blogger.com.br/2003_07_01_archive.html>.

38 Publicações do Museu da Imagem e do Som – A música popular no Rio de Janeiro, v. 2, Noel Rosa e sua "Turma da Vila", MIS – MP – 001.

39 "Bando de Tangarás foi um conjunto vocal e instrumental organizado no Rio de Janeiro em 1929. Seus integrantes eram Almirante (pandeiro e vocal), Braguinha (violão e vocal), Henrique Brito (violão), Noel Rosa (violão) e Alvinho (violão e vocal). Inspirados nos conjuntos regionais de enorme sucesso na época, como Os Turunas Pernambucanos e Os Turunas de Mauricéia, em 1928, os alunos do Colégio Batista, na Tijuca, Rio de Janeiro, dentre eles Braguinha, Alvinho e Henrique Brito, formaram o conjunto amador intitulado Flor do Tempo, que, apesar de carioca, divulgaria igualmente cocos e emboladas. Mais tarde, o cantor Almirante ingressou no grupo. Faziam pequenas apresentações em espetáculos amadoristas, festivais beneficentes e festas familiares, principalmente na residência do empresário Eduardo Dale, diretor da Casa Pratt (máquinas registradoras importadas), onde surgiu o nome do grupo. A convite do governador do Espírito Santo, o conjunto chegou a apresentar-se em Vitória. Convidados a gravar um disco na Odeon, no ano seguinte admitiram então um outro bom violonista de Vila Isabel, Noel Rosa, o mais jovem, e formaram um novo conjunto, o Bando de Tangarás. O nome foi inspirado na lenda dos tangarás, pássaros 'cantadores' e 'dançarinos' que, sempre em grupo de cinco, quatro formando roda e o quinto no centro (personificado no conjunto por Almirante), saltitando, cantam e dançam alegremente. Gravaram, então, seu primeiro disco na Parlophon (subsidiária da Odeon) com o samba 'Mulher exigente', de Almirante. Braguinha sugeriu, certa feita, que cada um dos integrantes adotasse um pseudônimo com nome de pássaro. Braguinha passou a ser então João de Barro, nome com o qual é conhecido até hoje. Braguinha ficou sozinho, pois a mudança de nome não foi adotada pelos outros tangarás.


Em 1930, o grupo admitiu novos instrumentistas, os violonistas Manoel de Lino e Sérgio Brito e os ritmistas Abelardo Braga e Daniel Simões. Ainda em 1930, cantando quatro músicas, participaram do filme Coisas nossas, de Wallace Downey. O grupo se dissolveu em 1933, e seus integrantes prosseguiram carreiras individuais". Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bando_de_Tangar%C3%A1s>.

40 Os três livros de Fulcanelli são, nas traduções portuguesa e brasileira: As mansões filosofais. Trad. António Last e António Lopes Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1977. O mistério das catedrais. Trad. António Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1986. Finis gloriae mundi. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Pensamento, 2008.

41 In < http://pt.wikipedia.org/wiki/Vila_Isabel>. V. tb. DINIZ, André, op. cit., passim.

42 Martinho da Vila, álbum Canta Canta, Minha Gente, RCA Victor, 1974.

43 Martinho da Vila é importante de várias formas, como cantor, compositor, pesquisador da MPB, revitalizador da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, e autor de mais de 10 livros sobre samba e ficção, entre os quais, Kizombas, andanças e festanças. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

44 In <http://www.vila-isabel.de/tourismus/noelrosa-port.htm>

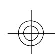
45 Discografia de BNegão: Usuário, com Planet Hemp, 1995, Chaos; Os cães ladram, mas a caravana não para, com Planet Hemp, 1997, Chaos; "Queimando tudo", com Planet Hemp, 1997, Chaos; A invasão do sagaz homem fumaça, com Planet Hemp, 2000, Chaos; Planet Hemp – MTV ao vivo, com Planet Hemp, 2002; Coleção nacional (participação), 2002, Selo Y Brazil; Enxugando gelo e "Seletores de frequência", 2003, Net Records/Selo Universo Paralelo.

46 ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 25, ortografia original do autor.

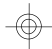
47 KRECH, David & CRUTCHFIELD, Richard. Elementos de Psicologia. Trad. Dante Moreira Leite e Miriam Moreira Leite. 5. ed. São Paulo: Pioneira, 1974, pp. 77-78.

48 Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS06/index.shtml>.

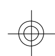
49 "O mais importante trabalho de Tesla, ao final do século XIX, foi um sistema original de transmissão de energia através de antena. Em 1900, Tesla obteve suas duas patentes fundamentais sobre transmissão de energia sem fio, que envolviam o uso de quatro circuitos sintonizados. Em 1943, a Suprema Corte dos Estados Unidos concedeu a Nikola Tesla plenos direitos sobre a patente de invenção do rádio, substituindo e anulando qualquer reclamação anterior de Marconi e outros, em relação à 'patente fundamental do rádio'. É interessante notar que Tesla, em 1898, descreveu não somente a transmissão da voz humana, mas também de imagens, e posteriormente projetou e patenteou dispositivos que envolviam as fontes de energia que fazem funcionar os tubos de TV atuais. As primeiras e primitivas instalações de radar, em 1934, foram


construídas seguindo os princípios, principalmente os relativos a frequência e potência, já descritos por ele em 1917". In: <http://www.umanovaera.com/conspiracoes/Tesla.htm>.
50 In: <http://www.collectors.com.br/CS05/index.shtml>.
51 "Nasci na cidade do Rio de Janeiro (RJ) às 5:10 hrs do dia 27 de Agosto de 1967 /.../ em Janeiro de 92 tomei coragem e saí do Inimigos para me dedicar então à chamada 'carreira solo'. /.../ Foi quando comecei a me interessar por filosofia/.../ Isso está muito claro no meu segundo disco-solo, o 'Pensar É Fazer Música' (lançado em 95). /.../ Em 97, lancei o 'Contrasenso' (sem o hífen mesmo). O casamento de Pop com MPB continua e desconfio que essa barreira já foi definitivamente quebrada, não só por mim, mas por vários artistas que surgiram, nos anos 90 /.../ 2001 foi o ano de 'Eu falso da minha vida o que eu quiser' em que nos chamo de Quarteto Móbile/ Moska, fazendo uma referência ao disco anterior. É uma continuidade do mesmo projeto sonoro inaugurado com o 'Mobile'/.../ o nome do disco de "Tudo
Novo de Novo", numa referência ao meu novo motivo: a fotografia e os autorretratos"./.../ in http://www.paulinhomoska.com.br/html/bio.htm. Moska fez o grupo de estudos sobre Gilles Deleuze com Claudio Ulpiano. Seu programa tem propostas experimentais, como a primeira temporada ser o fio de contrução de uma canção feita verso a verso por cada um dos convidados no seu respectivo programa; e, ainda, em todas as temporadas, ele fotografar os artistas cantando e tocando através de um tijolo de vidro, produzindo verdadeiras fotografias fractais (ou talvez figurais).
52 Discografia: Na rua, na chuva, na fazenda (1975); Deus, a natureza e a música (1976); Nossa história de amor (1977); Sabor de amor (1980); Coração urbano (1987); Hyldon (1989); Velhos camaradas I –Tim Maia, Cassiano e Hyldon (1993); A turminha do bebê (composto, produzido e arranjado por Hyldon, 2006); Velhos camaradas II – Tim Maia, Cassiano e Hyldon (2002); O vendedor de sonhos (2003); Soul brasileiro (2009). In: <http://www.hyldon.com.br/discografia.html>.
53 O endereço é Avenida Presidente Wilson, 203 – Centro, Rio de Janeiro – CEP 20030-021. Telefone: (021) 2240-1217.
54 In: <http://www.redemanchete.net/historia/historia.html>.
55 NOBILE, Lucas. Noel Rosa e Cartola, os bambas do samba. In: O Estado de S. Paulo. Extraído do blog Democracia Política e novo Reformismo, de Gilvan Cavalcanti de Melo. Disponível em: <http://gilvanmelo.blogspot.com/2010/11/noel-rosa-e-cartola-os-bambas-do-samba.html>.
56 In: <http://trama.uol.com.br/maxdecastro/>.
57 In: <http://www.simonal.com/>.
58 In: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/cartola.html>.
59 Palavra encantada, direção de Helena Solberg, 2008, sobre letra de canção na MPB, com a participação de Adriana Calcanhotto, Antônio Cícero, Arnaldo

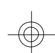



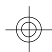
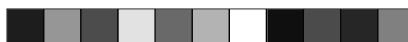

Antunes, BNegão, Chico Buarque, Ferréz, Jorge Mautner, José Celso Martinez Correa, José Miguel Wisnik, Lirinha (Cordel do Fogo Encantado), Lenine, Luiz Tatit, Maria Bethânia, Martinho da Vila, Paulo César Pinheiro, Tom Zé e Zélia Duncan,e imagens de arquivo de Dorival Caymmi, Caetano Veloso e Tom Jobim.
60 PRAZERES, Armando. O som como um organismo vital. Pluricom, São Paulo, maio, 2007. In: <http://www.pluricom.com.br/forum/o-som-como-um-organismo-vital>.
61 Discografia de João Gilberto: 1959, Chega de saudade; 1960, O amor, o sorriso e a flor; 1961, João Gilberto; 1964, Getz/Gilberto; 1965, Getz/Gilberto #2; 1965, Herbie Mann & João Gilberto; 1970, João Gilberto en México; 1973, João Gilberto; 1974, Ela é carioca; 1976, The best of two worlds; 1977, Amoroso; 1977, Gilberto & Jobim; 1980, João Gilberto Prado Pereira de Oliveira; 1981, Brasil; 1986, Live at 19th Montreux Jazz Festival; 1988, João Gilberto, o mito; 1990, The legendary João Gilberto (versão internacional do "Mito", proibido por ordem judicial, João considerou que as digitalizações das gravações modificaram a proposta das matrizes originais); 1991, João; 1992, Desafinado; 1994, Eu sei que vou te amar; 1996, Live at umbria jazz; 1999, Besame mucho; 2000, João voz e violão; 2004, João Gilberto in Tokyo. Participações especiais: 1958, Canção do amor demais, Elizeth Cardoso; 1962, José Vasconcelos conta histórias de bichos, Estereolândia Odeon; 1962, Bossa Nova at Carnegie Hall; 1980, Miúcha, RCA; 1982, Rita Lee & Roberto de Carvalho; 1986, Hipertensão, Somlivre; 1990, 25 anos Maria Bethânia, Philips. Compactos: 1951, Garotos da Lua, dois 78 rpm, Todamerica; 1952, João Gilberto, 78 rpm, Copacabana; 1958, João Gilberto, 78 rpm, Odeon; 1959, João Gilberto, 78 rpm, Odeon (mais três compactos); 1959, "Samba de uma nota só", compacto duplo Odeon, vinil 45 rpm; 1960, João Gilberto, 78 rpm, Odeon (dois compactos); 1961, João Gilberto, 78 rpm, Odeon; 1961, João Gilberto, compacto duplo vinil EP, Odeon; 1962, João Gilberto, compacto duplo EP, Odeon.
62 Novos Baianos, "Anos 70", Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Galvão, Baby do Brasil e Paulinho Boca de Cantor.
63 PARELES, Jon. To love and youth, with regret. The New York Times, June 21, 1998.
64 Informações recolhidas na cronologia de Orlando in VENÂNCIO JUNIOR, Valdemar. Orlando Silva em 78 rpm. Fortaleza: Ger, 1996, que reúne todas as letras das músicas gravadas em 78 rpm; e na cronologia de João Gilberto, elaborada por Edinha Diniz. Disponível em:
<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/jg_especiall>.
65 ROCHA, Glauber. From New York to Paulo Francis. Status, novembro, 1968.
66 In: <http://www.MPBnet.com.br/musicos/Ciro.monteiro/index.html>.
67 "Samba da bênção", de Vinicius de Moraes e Baden Powell.
68 CASTALDO, Gino. Silenzio, João Gilberto sussurra. La Repubblica, Roma, Iuglio 16, 96.

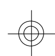

69 Entrevista a John S. Wilson. João Gilberto, singer, thrives in understatement. The New York Times, October 15, 1968.
70 Entrevista a Carlos Alberto Silva: João Gilberto no Canecão. Chega de saudade, Brasil. O mito está aqui, ao vivo. O Globo, 31 de outubro de 1979.
71 VERA, René Vargas. Uma visita ao reino da delicadeza. Zero Hora, Porto Alegre, 22 de março de 1999, reproduzido do La Nación, Buenos Aires.
72 Marco Bessone. In: <http://spazioinwind.libero.it/bossanova/indice.htm>.
73 Discografia: Chico Buarque de Hollanda, 1966; Morte e vida severina, 1966; Chico Buarque de Hollanda – vol. 2, 1967; Chico Buarque de Hollanda – vol. 3, 1968; Chico Buarque de Hollanda, compacto, 1968; Umas e outras, compacto, 1969; Chico Buarque de Hollanda, compacto, 1969; Chico Buarque na Itália, 1969; Apesar de você, compacto, 1970; Per un pugno di samba, 1970; Sambas do Brasil, 1970; Chico Buarque de Hollanda – vol. 4, 1970; Construção, 1971; Quando o carnaval chegar, 1972; Caetano e Chico juntos e ao vivo, 1972; Chico canta, 1973; Sinal fechado, 1974; Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo, 1975; Meus caros amigos, 1976; Cio da terra, compacto, 1977; Os saltimbancos, 1977; Gota d'água, 1977; Chico Buarque, 1978; Ópera do malandro, 1979; Vida, 1980; Show 1o de maio, compacto, 1980; Almanaque, 1981; Saltimbancos trapalhões, 1981; Chico Buarque en espanhol, 1982; Para viver um grande amor, 1983; O grande circo místico, 1983; Chico Buarque, 1984; O corsário do rei, 1985; Ópera do malandro, trilha sonora do filme, 1985; Malandro, 1985; Melhores momentos de Chico & Caetano, 1986; Francisco, 1987; Dança da meia-lua, 1988; Chico Buarque, 1989; Chico Buarque ao vivo Paris le Zenith, 1990; Paratodos, 1993; Uma palavra, 1995; Terra, 1997; As cidades, 1998; Chico ao vivo, 1999; Cambaio, 2001; Chico Buarque – duetos, 2002; Carioca, 2006.
74 "Para muitos, ele era o cara
Prudente pregava a derrubada de Jango, mas tratava com carinho os esquerdistas da Redação
/.../ Prudente era uma personalidade pouco comum. Quando jovem, fundara, com Sérgio Buarque de Holanda, a revista Estética, que difundia as ideias modernistas. Ensaísta brilhante, tinha uma visão muito própria das questões estéticas e literárias. Foi também poeta, embora de sua poesia pouco se conheça, além do célebre poema 'A cachorra', que Manuel Bandeira incluiu na sua antologia dos poetas bissextos. /.../ Em 1975, eleito presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), ele, que apoiara o golpe militar e já se tornara um de seus mais firmes opositores, liderou a luta dos jornalistas contra a censura. Essa firmeza e determinação exasperaram de tal modo os militares que chegaram a destruir, com uma bomba, o sétimo andar do edifício sede da instituição. Prudente morreu em dezembro de 1977. A última vez que estive com ele foi em sua casa, em Ipanema, quando um grupo de amigos o homenageou. Ao despedir-me, segredei-lhe ao ouvido: 'Você é o melhor ser humano que conheci em minha vida'. Ele me apertou o braço e sorriu entre encabulado e agradecido".



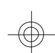




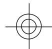
Ferreira Gullar, in: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3008200922.htm>.
75 Semana Chico Buarque, Nossa América, 1989. In: <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>.
76 Celso Fonseca. In: <http://www.uol.com.br/celsofonseca>.
77 Caetano Veloso, Vogue Brasil, São Paulo, n. 296, 2003. In: VELOSO, Caetano. O mundo não é chato. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 293.
78 Músicos: Ney Matogrosso, voz; Pedro Luís, voz e violão de aço; Mario Moura, baixo; C.A Ferrari, zabumba; Celso Alvim, caixa; Sidon Silva, reco-reco; Pedro Jóia, violão e alaúde no show; Ricardo Silveira, guitarra; Glauco Cerejo, sax tenor; A Parede, naipe de pratos. Produção: João Mário Linhares e Carlos Martau; direção musical: Ney Matogrosso; músicas: "A ordem é samba", Jackson do Pandeiro e Severino Ramos; "Seres Tupy", Pedro Luís; "Transpiração", Alzira Espíndola e Itamar Assumpção; "Interesse", Suely Mesquita e Pedro Luís; "Assim assado", João Ricardo; "Noite severina", Lula Queiroga e Pedro Luís; "Vagabundo", Antônio Saraiva; "Inspiração", Gilberto Mendonça Teles e Pedro Luís; "Disritmia", Martinho da Vila; "Napoleão", Luhli e Lucinha; "Tempo afora", Fred Martins e Marcelo Diniz; "Jesus", Gustavo Valente, Lucas de Oliveira, Dado, André Pessoa, Rodrigo Cabelo, Beto Valente, Pedro Luís; "Finalmente", Itamar Assumpção, Alzira Espíndola e Paulo Salles; "O mundo" (bônus), Andre Azambuja.
79 Informações colhidas no site: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=573>.
80 CALAGE, Eloi. Texto extraído do encarte que acompanha o disco História da MPB: Luiz Melodia e Djavan. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
81 MELLO, Zuza Homem de. Texto tirado do encarte que acompanha o disco Pintando o sete. Rio de Janeiro: Polygram, 1993.
82 Pérola negra (1973, pela Polygram); Maravilhas contemporâneas (1976, Sigla); Mico de circo (1978, Sigla); Nós (1980, WEA); Felino (1983, Polygram); Claro (1988, Continental); Pintando o sete (1991, Polygram); Relíquias (1995, EMI); 14 quilates (1997, EMI); Acústico ao vivo (1999, Indie Records); DVD Luiz Melodia ao vivo convida, 2003. Fonte: <http://www2.uol.com.br/luizmelodia/>.
83 "Visão do Cíclope", de Luiz Caldas, Carlinhos Brown e Jefferson Robson. Letra extraída do site <http://www.vagalume.com.br/luiz-caldas/visao-do-ciclope.html>.
84 Ainda sobre esta questão de criatividade musical/material, ver Musicagen, documentário de Nereu Caldeira (2005), sobre o multi-instrumentista e luthier Fernando Sardo, que também faz instrumentos "reciclados".
85 WATTS, Alan. El gran mandala, ensayos sobre la materialidad. Trad. Mauricio Rovira. Barcelona: Kairós, 1971.

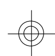

86 In: <http://www.carlinhosbrown.com.br/>.
87 In: <http://www.cliquemusic.com.br/artistas/quarteto-novo.asp>.
88 Faíska, compositor e guitarrista. Disponível no site: <http://www.faiska.com.br/>.
89 VELOSO, Caetano. Alegria, alegria, pp. 215-216.
90 "Violeiro. Cantor. Compositor. Violonista. Nasceu em Santos, mudando-se depois para Ribeirão Preto, onde fixou residência. Formou-se em Arquitetura. Quando estudante, sofreu influências da música de João Gilberto e Chico Buarque. Nos anos 1970, tocou no grupo Flying Banana, depois de trocar Ribeirão Pires por São Paulo. Tocou bateria e violão, substituindo esses instrumentos pela viola no final dos anos 1970, influenciado por Renato Teixeira e Almir Sater. Fez aberturas de shows de Ednardo e do grupo Bendegó. Em 1978, lançou o primeiro disco, um compacto simples com as músicas 'Cão vadio' e 'Sombras'. Em 1980, lançou seu primeiro LP, Que nada, no qual gravou, dentre outras, 'Bicho de pé', parceria com Renato Teixeira; 'Viola braguesa' e 'Era na era', de sua autoria; e 'Guacyra', clássico de Hekel Tavares e Joracy Camargo, com composições de estilo caipira e influências urbanas. Apadrinhado mais tarde por Arrigo Barnabé, lançou, em 1982, Sonora garoa, título também de uma de suas principais composições, pela Ariola, com participações de Vânia Bastos e do Premeditando o Breque. Em 1997, gravou Breve história da música caipira, uma antologia do gênero, que ele abordou com refinamento.
Ao longo da carreira, já lançou seis discos. Em 1995 [...] o CD Sabiacidade, no qual interpretou 'O trenzinho caipira', de Villa-Lobos e Ferreira Gullar, e a inédita 'Moda de Botucatu', de Angelino de Oliveira e Chico de Paula. Em 1997, lançou, pela Devil Discos, o CD Breve história da música caipira, onde interpretou diversos clássicos da música sertaneja, com obras de João Pacífico, Raul Torres, Alvarenga e Ranchinho, Tião Carreiro e Renato Teixeira e Angelino de Oliveira. No mesmo ano, participou, no Rio de Janeiro, da série Violão brasileiro, no Museu do Telephone. Em 1998, participou do projeto 'Violeiros do Brasil', em shows realizados em diversas cidades do País, pelo Sesc-Núcleo Contemporâneo, que resultou no CD homônimo, gravado ao vivo durante o show. Em 1999, gravou um disco independente com músicas inéditas de Adoniran Barbosa incluindo 'Ditado', que ele musicou a partir da letra deixada pelo compositor paulista. No mesmo ano, apresentou-se novamente no Rio de Janeiro, no Museu da República.
Participou, em 2004, do CD Violeiros do Brasil, com a faixa 'Tristeza do Jeca', de Angelino de Oliveira. O disco foi gravado ao vivo no Teatro do Sesc Pompeia, entre agosto e setembro de 1997, e lançado em junho de 1998 pelo Sesc-Núcleo Contemporâneo. Em outubro de 2004, o CD foi relançado pelo Selo Revivendo. A edição apresenta importantes artistas da viola caipira das várias regiões do Brasil, dentre os quais Almir Sater, Zé Gomes, Renato Andrade, Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Pereira da Viola, Josias dos Santos, Angelino de Oliveira,



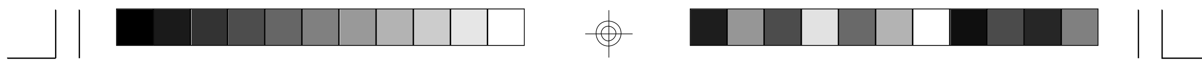




Renato Andrade, Tavinho Moura, Heitor Villa-Lobos, Zé Mulato e Cassiano e Zé Coco do Riachão. O projeto foi idealizado pela produtora Myriam Taubkin, e a gravação do disco foi sugerida pelo músico e produtor Benjamim Taubkin. Na capital, abriu shows de Ednardo e do grupo Bendegó, e gravou um compacto solo em 1978, com as músicas 'Cão vadio' e 'Sombras' (com o parceiro Bê, do Flying Banana).
Obras: livro – Breve história da música caipira; discografia – Flying Banana, participação (1977) LP; Que moda (1980), RCA Victor LP; Sonora garoa (1984), Barclay LP; Sabiacidade (1995), Devil Discos LP/CD; Breve história da música caipira (1997), Devil Discos CD; Violeiros do Brasil (1998), Sesc-Núcleo Contemporâneo CD; Passoca canta inéditas de Adoniran (1999), Arte Viva CD; Inéditas de Adoniran (2000), Arte Viva CD; Violeiros do Brasil (2004), Revivendo CD". Fonte: <http://www.dicionarioMPB.com.br/passoca>.
91 Site oficial: <http://www.elomar.com.br/biografia.html>
92 Carlos Rennó. In: Tom Zé, CD Columbia, 495.712, remasterização do LP original de 1968.
93 ZÉ, Tom. Encarte do CD Jogos de armar.
94 In: <http://www.rolfing.com.br/aldeiaglobal/entrevistas/tom01.htm>.
95 Tom Zé e Gilberto Assis, "Desafio", in Jogos de armar.
96 São Paulo: Luzeiro, 1963.
97 1973, Grupo Capote no Forrock – Continental SLP 10.100; 1974, Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote – Continental SLP 10.132; 1975, Odair Cabeça de Poeta & Grupo Capote – O forró vai ser doutor – CID 8012; 1976, Odair Cabeça de Poeta (Grupo Capote) – A forronautica e o forramba – RGE 303.0034; 1978, Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote – Águas e mágoas – RGE 303.0054; 1982, Odair Cabeça de Poeta – O dragão que São Jorge matou não morreu – Continental 1-01-404-256; 1986, Odair Cabeça de Poeta – Repolho podre e os rabanetes delinquentes; 1987, Toque – que tem as mesmas faixas do LP Repolho podre, com a capa diferente.
98 "Quem não pode se Tchaikovsky", compacto Continental CS 50.505, b, 1973.
99 Odair Cabeça de Poeta, Marinho e Tom Zé. "Buxixo na aldeia", in Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote, LP Continental, SLP 10.132, 1974.
100 Alberto Santos Dumont (Palmira, 20 de julho de 1873 – Guarujá, 23 de julho de 1932) foi o inventor do dirigível, do avião e do ultraleve.
101 In: <http://joao.so.vilabol.uol.com.br/bio.htm>.
102 ZÉ, Tom. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2003, pp. 240-241.
103 Ibidem, pp. 228-229.
104 In: Gilberto Gil – Tempo Rei, documentário de Andrucha Waddington, 1996.
105 Escrito a partir de informações recolhidas nos seguintes sites: <http://www.caetanoveloso.com.br>, <http://www.jorgemautner.com.br>, <http://www.MPBnet.com.br/musicos/jorge.ben.jor> e <http://www.gilbertogil.com.br>.


106 MAUTNER, Jorge. Mitologia do kaos. Vol. 2. Rio de Janeiro: Azougue, 2002, p. 193.
107 Songbook de Gilberto Gil, 1992.
108 "Vamos fugir", versão de Gilberto Gil para sua própria letra com melodia de Liminha, "Gimme your love", in Raça humana, 1984.
109 RENNÓ, Carlos (org.). Gilberto Gil – Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 109.
110 ANTUNES, Arnaldo. O receptivo. In: RENNÓ, Carlos (org.). Gilberto Gil – Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 15.
111 MOTTA, Nelson. Noites tropicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 147.
112 Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/materias/ver/maracatu>.
113 Ana Maria Barbour e Thais Siqueira, in <http://clubedobalanco.uol.com.br/novo_paginas/textos/disseram.htm>.
114 ANDRADE, Mário de, op. cit, p. 25.
115 Disponível em: <http://www.dicionarioMPB.com.br/detalhe.asp?nome=Jo%E3o+da+Gente&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>.
116 Caetano Veloso, "Desde que o samba é samba", in Caetano e Gil, Tropicália 2, Polygram, 1993.
117 Entrevista concedida a Marco Aurélio Luz, em 1977. In: RISÉRIO, Antonio (org.). Gilberto Gil, Expresso 2222. Salvador: Corrupio, 1982.
118 Sobre Alquimia podemos ler também:
EVOLA, Julius. A tradição hermética. Trad. Maria Teresa Simões. Lisboa, Edições 70, 1979.
VOM HOFF, Caspar Hartung. O pequeno livro sobre a arte. Trad. Cristina Diamantino. Lisboa, Edições 70, 1990.
O Grande e o Pequeno Alberto. Trad. Raquel Silva. Lisboa, Edições 70, /s.d./.
119 Eis a sua discografia: 1963 – Samba esquema novo; 1964 – Ben é samba bom; 1964 – Sacundin Ben samba; 1965 – Big Ben; 1967 – O Bidu: silêncio no Brooklin; 1969 – Jorge Ben; 1970 – Força bruta; 1971 – Negro é lindo; 1972 – Ben; 1972 – On stage; 1973 – Dez anos depois; 1974 – A tábua de esmeralda; 1975 – Solta o pavão; 1975 – Ogum, Xangô, com Gilberto Gil; 1975 – Jorge Ben à l'Olympia; 1976 – África Brasil; 1977 – Tropical; 1978 – A Banda do Zé Pretinho; 1979 – Salve simpatia; 1980 – Alô, alô, como vai?; 1981 – Bem-vinda amizade; 1982 – Energia [DVD]; 1984 – Dádiva; 1985 – Sonsual; 1986 – Ben Brasil; 1987 – Personalidade; 1989 – Ben Jor; 1992 – Live in Rio; 1993 – 23; 1995 – Homo sapiens; 1995 – Ben Jor world dance; 1997 – Músicas para tocar em elevador; 2002 – Admiral Jorge V – Acústico MTV; 2002 – Banda do Zé Pretinho – Acústico MTV; 2004 – Reactivus amor est [Turba Philosophorum]; 2007 – Recuerdos de Asunción 443.
120 ARAGÃO, Helena. A filosofia da alquimia. Jornal do Brasil, 12 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://www.jorgeben.com.br/



sec_news.php?language=pt_BR&id=12>.
121 In: <http://www.clipinfo.com.br/clubimp/sjorge.htm>.
122 DJ JAZZ (pesquisador musical). Mago da música popular moderna. Disponível em : <http://salvejorgeben.blogspot.com/2007/05/mago-da-musica-popular-moderna.html>.
123 VON DÄNIKEN, Erich. Semeadura e cosmo. São Paulo: Melhoramentos, 1972, p. 144.
124 VON DÄNIKEN. Op. cit., p. 165, encarte da editora.
125 LAMBSBRINCK. Tratado da Pedra Filosofal. MARTINEAU, Mathrin Eyquem. O piloto da onda viva. Trad. Maria José Pinto. Lisboa, Edições 70, 1977.
126 Licenciado para o selo Omplateen (Nova Iorque, 1999; Atlantic Avenue#111/Brooklyn- NY 11217- www.omplatten.com).
127 Idem.
128 Ibid.

